الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العقيد الحاج لخضر -باتنة-

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

التناص في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في نظرية الأدب والنقد الأدبي

إعداد الطالبة:
فتيحة حسيني

تحت إشراف:
الدكتور/ محمد زغينة

لجنة المناقشة

			رئيسا
			مشرفا ومقررا
			عضوا مناقشا
			عضوا مناقشا
			عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1422 -1423 هـ
2001 -2002 م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى روح والدي التي ما تزال ترف بين جوانحي.

إلى والدتي التي علمتني وبدفئها احتضنتني.

إلى إخوتي وأخواتي

إلى كل الذين أتناص معهم

أهدي هذا العمل المتواضع.

مقدمة

إن النص أو الإنتاج الروائي يرتبط أساسا بالتطور والتراكم المعرفي لأن مادته المجتمع. فالأعمال الروائية مشدودة إلى إيقاع الحياة. والكتابات الروائية الحديثة قد تحسست نسمات الحداثة فاندمجت فيها واستعارت روح الأسطورة وروح التراث الإنساني العميق، وأضافت إليها إسقاطات جديدة.

فالنص الروائي ما هو إلا نتاج لنصوص كثيرة قبله أو معاصرة له، يتقاطع فيها مع كثير من التيارات اتفاقا أو اختلافا، حسب المنظور الفني أو النظرة الخاصة للفنان.

ومن هنا جاء اختياري لتقنية التناص الذي عرفه النقد الأدبي، وضمه إلى رحاب المصطلحات التي يحفل بها النقد الحديث، والذي استثمر لا محدودية الجنس الأدبي وطرح صيغة النص المتعدد والذي يتوالد في الآن عينة من نصوص سابقة عليه.

وجاء اختياري لرواية "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار بسبب اهتماماتي بالأدب الجزائري عامة، وتتبعي لقراءة إنتاجه الروائي بخاصة، ومن ثم كان وقوفي على شيوع هذه الظاهرة في رواياته بشكل ملفت يسترعي الاهتمام ويدعو الباحث إلى استجلاء صور التناص وأشكاله المختلفة، ليضع خريطة ثقافية تضم المراجع التي اهتدى إليها الروائي الجزائري في هذا العالم المتصارع الأفكار، المتلاطم بأمواج الحداثة.

وسيحاول موضوع المذكرة من خلال هذه التقنية فتح القناة على عالم النص للتواصل والتحاور معه، ذلك أن هذه القناة لا تخرج عن النص ولا تكتفي به بل تتفاعل معه وتسعى في الوقت نفسه لاستحضار عوالم أخرى امتصها النص إثباتا أو نفيا، نقلا أو تعميقا، تكثيفا أو تفكيكا ليكون النص الجديد قطبا يجمع بين الدوال ليقدم المعنى المطلوب ويدل القارئ على معالم الروائي ومرجعيته الثقافية والسياسية بخاصة؛ لأن رواية "الشمعة والدهاليز" للروائي وطار موغلة في التراث، مبنية على أحداث سياسية ثقافية، جعل منها الروائي بؤرة العمل الأدبي، إذ اتكأ فيها على حوادث تاريخية حاول إسقاطها على واقع الأحداث في الجزائر بإشارات تاريخية مستثمرا كل ثقافته التراثية ذات البعد الإسلامي متعانقة مع الفكر الإيديولوجي.

فكان عمله الروائي متناصا ذاتيا تتوالد منه نصوص أخرى لا يمكن قراءتها قراءة إبداعية أو علمية دون معرفة بالمنابع الرئيسية التي استقى منها الطاهر وطار أفكاره.

ونتيجة لهذا الخضم الثر من التقاطعات عنونت مذكرتي هذه بـ : (*التناص في رواية الشمعة والدهاليز*)، وقسمتها إلى مدخل وأربعة فصول:

تناولت في *المدخل* مسحة تناصية للعتبات، حيث لملمت هذه البوابات عند العرب

كما بقيت حائرة وأنا أقرأ روايات الطاهر وطار إذ وكأنها عبارة عن نسخة مكررة من عدة وجوه إذ لا يمكن استلال بعض التناصات الذاتية دون أخرى مما حدا بي إلى التركيز على نماذج معينة.

ولعل أهم دراسة شدت انتباهي هي للناقدة "دبي كوكس" في مقال لها في مجلة التبيين إضافة إلى كتابات د/ عبد الملك مرتاض، وما عثرت عليه في "الإنترنت" من حوارات مع الروائي وبخاصة حوار محمد بن عبد الكريم ومجدي إبراهيم، إضافة إلى استفادتي من بعض مقالات إدريس بوديبة وغيره من دارسي الرواية الجزائرية الحديثة بخاصة.

ورغم ذلك فقد اجتهدت قدر المستطاع وبخاصة في استقاء الدراسات الحديثة الأجنبية والمترجمة، والعربية، متوسمة في كل ذلك أن أصل ولو إلى قدر بسيط لتفكيك تناصات هذه الرواية.

ولا يسعني في الأخير إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف الدكتور/ محمد زغينة الذي تتبع هذه المذكرة منذ أن كانت فكرة إلى أن أصبحت واقعا، ولا يفوتني إلا أن أتقدم أيضا بالشكر الجزيل والامتنان العظيم لكل أساتذتي الذين علموني في كل المراحل، وكذلك إلى أسرة مكتبة قسم اللغة العربية وآدابها.

وآخر قولي: هذا ما أمكن من لملمته في هذه الفترة الوجيزة العصيبة التي شحت فيها المصادر والمراجع. ومهما يكن فالحمد لله الذي وفقني إلى أن أنهي هذه المذكرة. وما توفيقي إلا بالله.

مدخـــــــل

"العتبات مدخل نظري"

أولا-العنــــوان

1) مفهومــه.

2) دلالتــه.

3) العنوان والتعاليات النصيــة.

4) وظيفة العنــوان.

5) العنوان وأفق التوقــع.

6) شعرية العنــوان.

7) غواية العنــوان.

8) العنونة في السرد.

9) تعدد الوظائف في العنــوان.

ثانيا-التقديــم (كلمــة المؤلـــف).

ثالثا-الإهـــــداء.

إذن كانت الرواية تتم إما بحفظ المرويات كما أخذها المتعلم عن شيخه من غير تعديل، وذلك بحفظها عن ظهر قلب، ثم تطورت العملية إلى التدوين. ولقد ظلت حركة انتشار الشعر عن طريق المشافهة إلى أن جاءت الحاجة الماسة إلى تدوينه، فرجحت كفة التدوين عن كفة المشافهة. ولقد ورد في رسالة بشر بن المعتمر التي تكشف عن رجحان كفة المكتوب عن المروي : (مر بشر بن المعتمر بإبراهيم بن حبلة بن مخزمة السكوني الخطيب وهو يعلم فتيانهم الخطابة فوقف بشر، فظن إبراهيم انه إنما وقف ليستفيد أو ليكون رجلا من النظارة، فقال بشر: أضربوا عما قال صفحا، وأطووا عنه كشحا، ثم دفع إليهم صحيفة من تحبيره وتنميقه)[1]. وتعتبر حركة الجمع، والتدوين هي أول حركة تاريخية لحمايته وتحقيقه ونشره[2]، ذلك أن الشعر قد تعرض خلال فترة المشافهة التي عايشها إلى ما تعرض له من آفات النقل، فكل خبر ينقل عن الرواة تتعدد روايته، وقد أدى التمسك بالرواية أن بعض الكتب اتخذ صورا متعددة حسب الرواة فراو يوجز، وراو يطيل... وراو يضيف[3] حتى جاء الرواة المحققون فتصدوا لذلك.

ولقد تعرض الحديث لما تعرض له الشعر من التزييف و الوضع إثر حكم عثمان بن عفان (رضى الله عنه)... و زاد الأمر سوءا، وضع الأحاديث لأغراض سياسية إما تأييدا لاتجاه أو طعنا في اتجاه آخر، أو تقربا من حاكم أو زرعا للبلبلة.

وللحديث الشريف المترلة الثانية في التشريع الإسلامي بعد القرآن الكريم، ومن الطبيعي أن يولي المسلمون الأوائل اهتماما ليس بقليل بروايته بطريقة سليمة، فكانت فكرة الضابط السلوكي للحديث، وهي الإسناد، وتتبع الرواة بالتجريح والتعديل.

وحين نتحدث عن السند فإننا نتحدث عن خصوصية أساسية من خصائص التفكير الإسلامي, إذ إن دراسة السند يمثل إنجازا عقليا رائعا في مسيرة وتاريخ الحركة العقلية[4] فلا يذكر السند إلا ويذكر معه الحديث فهما متلازمان.

وقد سمع الزهري (ت124هـــ) إسحاق بن عبد الله بالمدينة يحدث فيقول:(قال رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقال له قاتلك الله ياابن أبي فروة ما أجرأك على الله!! اسند حديثك)[5].

---

(1) -ينظر :الجاحظ, البيان والتبيين, تحقيق و شرح :عبد السلام محمد هارون, دار الجيل ,بيروت, ج 1, ص 135.

(2) -ينظر :عبد المجيد دياب, تحقيق التراث العربي, ص19.

(3) -ينظر: شوقي ضيف, البحث الأدبي, طبيعته, مناهجه, أصوله, مصادره، دار المعارف, القاهرة, ط6 : 1972، ص: 147.

(4) -ينظر: شرف الدين علي الراجحي، مصطلح الحديث و أثره على الدرس اللغوي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، 1983 ص74.

(5) -ينظر : عبد المجيد دياب، تحقيق التراث العربي، ص.39

ولقد كانت للإسناد قيمة كبيرة، بل إن أمة الإسلام قد رفعت بهذه الخاصية، فلولا الإسناد [1] لقال من شاء ما شاء. [2]

ويكفي هذا دلالة على الحرص بقضية الإسناد وربط بين عصر الراوي والرسول صلى الله عليه وسلم بسلسلة من الرواية حتى يصل الإسناد إلى السامع صحيحا. ولقد أدى الاهتمام البالغ الأهمية في تشريح المصادر إلى تأليف مجلدات في الرواة، أو رجال الأسانيد من خلال تتبع لحياتهم أو سلوكاتهم.

وقد نشأ علم الجرح والتعديل مع نشأة ظهور الرواية في الإسلام. ولم يظهر بقواعد وأصول إلا في النصف الثاني من القرن الثاني، وكان أئمة الحديث يشددون في حكمهم على معرفة أحوال الرواة وفي هذا العمل صيانة للسنة من الدخيل.

ونستطيع أن نؤكد على أن علماء الحديث صدروا في هذا الميدان عن نظرية حددت مسار المنهج وأفضت بهم إلى طرائقه ووسائله ومعاييره. واستطاعوا أن يطبقوا النظرية تطبيقا عمليا أفاد الأمة الإسلامية في توثيق الحديث بوصفه المصدر التشريعي الثاني، كما أفاد أيضا الفكر البشري في إرساء قواعد منهج ينقد الخبر، وذلك عن طريق دراسة الإسناد وأحوال الراوي.

ولقد التزم العلماء الاعتدال في بيان أحوال الرواة، فلم يتناولوا في جانب الراوي إلا ذكر جانب الحديث، فتناولوا أمور العدالة، وأمر الحفظ، والضبط والإتقان، ومما يعتري ذلك من وهم أو نسيان أو اختلاط، فكان بحثهم علميا وموضوعيا[3].

وحديثهم عن الشخص الذي يقبل قوله في الجرح والتعديل، واشترطوا فيه العلم والتقوى والورع والصدق والأمانة ومعرفة أسباب الجرح والتزكية، والبعد عن التعصب.

ثم انصب اهتمامهم على البحث عن أسباب الضعف، فوجهوا اهتمامهم إلى الشخص الراوي من حيث طريقة أخذه عن الآخرين، أو ما تعلق بالكذب. وكان لهم أسلوب انتهجوه في معرفة الكذب بأن يذكر تاريخ وفاة المروي عنه، وساعدهم في ذلك إطلاعهم الواسع

---

(1)-السند في اللغة، ما أسندت إليه من جدار وغيره، وفي العرف طريق متن الحديث ويسمى سند الاعتماد الحفاظ في صحة الحفاظ في صحة الحديث وضعفه عليه. وسند الحديث ما يذكر قبل المتن. والإسناد عند المحدثين هو رفع الحديث إلى قائله.

-ينظر: شرف الدين علي الراجحي، مصطلح الحديث وأثره على الدرس اللغوي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، 1983، ص74.

-وينظر: ابن منظور، لسان العرب، (مادة سند)، ج3، ص241-245.

وينظر: الفيروزبادي، تاج العروس، ج2، ص130.

(2)-ينظر: شرف الدين علي الراجحي، مصطلح الحديث وأثره، ص112.

(3)-ينظر: المرجع السابق، ص113.

وبحثهم المستمر، والتنقيب عن حياة الرواة، ودرايتهم بضبط تواريخهم، والأمكنة التي يتواجدون فيها، كل هذه الأسباب يسرت لهم ضبط الكذب.

ومن هنا كان اهتمام المحدثين بذكر تاريخ المواليد وتاريخ الوفيات لتجرى عملية تمحيص الرواة، ومعرفة صحيح قولهم من كذبهم. وكانت الدقة العلمية في التزامهم بضبط الوقت بكل سماع، وضبط تاريخ قدوم المحدث البلد في طلب العلم، نتج عن هذا التدقيق وأثمرت جهودهم بظهور مؤلفات تختص بضبط مواليد المحدثين ووفياتهم [1] لكشف أكاذيب الرواة.

وإذا نحن عرضنا للحديث عن أمور الإسناد والجرح والتعديل،فلأننا نبين أسبقية مجهودات الأمة الإسلامية، في هذا المجال ثم ما جرته المنافسة بين المحدثين واللغويين من تجريحات.

فلقد كان لظهور التجريح أثره في علماء الأدب واهتماماتهم، بل زادت واتسعت دائرة مجاراتهم لهم في أدق التفاصيل[2].

هذه القواعد السليمة التي طبقها علماء الشعر القديم ورواته حتى ينفوا عنه المدخول والمزيف[3]. وقد كانت أولى عملياتهم تمييز الرواة من المتهمين بالانتحال من أمثال حماد الراوية وخلف الأحمر، ومحصوا الأسانيد والمتون، مما يدل دلالة ساطعة الوضوح خطورة توثيق الرواية وهو أن عدم وجودها يعني صعوبة [4] دراسة الشاعر، وأن الدراسة تضطرب ويدخلها الوهن.

إن في تطلب أسانيد الكتب غاية سامية ألا وهي الرجوع إليها ومطالعتها، فإن علم الباحث حرص الأقدمين على روايتها في السند علم أن لها مقاما في سماء العلوم والمعارف.

وكانت سلسلة الإسناد في اللغة تنتهي إلى طبقتين؛ فالطبقة الأولى يمثلها عمرو بن العلاء، وحماد الراوية، ثم خلف الأحمر، والمفضل الظبي ومن في طبقتهم، أما الطبقة الثانية فهم تلامذة هذه الطبقة، وبهذا ينقطع الإسناد إلى هؤلاء فقط.

ويعتبر الإسناد اللغوي المنسوب إلى أبي الأسود الدؤلي (ت 170هـ) ويعرفه النحاة بتعليقة أبي الأسود من أوائل [5] الإسناد اللغوي في وضع العربية ونسبه إليه نصر بن عاصم. وقد

---

[1]-ينظر: محمد ضياء الرحمان الأعظمي، دراسات في الجرح والتعديل، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، لبنـــان، ط1، 1995 ص86.

[2]-التفاصيل: كرتبة الراوي، اللغة، تفضيل لغة قبيلة عن لغة قبيلة أخرى.

[3]-ينظر: شوقي ضيف، البحث الأدبي طبيعته مناهجه أصوله، مصادره، ص160.

[4]-المرجع السابق، ص165.

[5]-ينظر: شرف الدين علي الراجحي، مصطلح الحديث وأثره على الدرس اللغوي عند العرب، ص77.

انبرى قدامى العرب لكتاب العين فأخذوا يدرسونه ويتحققون من نسبته [1]،والمكان الذي شاع فيه، والزمن الذي صدر فيه.

وهذا الجاحظ المتوفى (255هـ) يهمل ذكر السند، فهو أحيانا يكتفي في الشعر بذكر قائله دون أن يذكر أي إسناد قبله أو يسند الشعر أو الخبر إلى أحد رواة الأدب دون أن يذكر اسم الشاعر أو صاحب الخبر قال مثلا: (قال أبو عمرو بن العلاء: (....كان الشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب......) [2].

ونرى محمد بن سلام الجمحي ينقل عن بعض أشياخه دون إسناد، قال (كان عمر بن الخطاب لا يكاد يعرض له أمر إلا أنشد فيه بيت شعر).

وقال أبو عبيدة أيضا،يقال للفارس شجاع، فإذا تقدم ذلك قيل بطل، فإذا تقدم ذلك قيل بهمة).[3]

وبهذا يمكن أن نقرر أن الإسناد في اللغة لم يكن أصلا ثابتا في أصول الرواية اللغوية، ولم يكن ركيزة أساسية ليحتكم إليها في الدرس اللغوي، كما كان في رواية الحديث خاصة في الفترة الأولى، وإنما بدأ يأخذ شكل القاعدة الملتزمة في القرن الثالث والرابع، ومن ثم أصبح ضبط الدواوين وتصحيحها بالرواية أي السند [4].

ولم يتناس الدرس العربي الاهتمام إلى جانب الإسناد، الاهتمام بالجانب المادي، للكتاب أو النص باعتباره عملا علميا أو فنيا أولا، ثم كوثيقة أثرية حضارية، فظهر الاهتمام بالأركان المادية للكتاب [5]، فالجلد ونوعيته، والحبر المستعمل والورق والألوان، وبذلك أعطوا للكتاب قيمة قد تفضل قيمته قيمة صاحبه [6]. ذلك أن الكتاب باعتباره أثرا أو قيمة مادية تعيش عبر الأزمان، وتتواجد في كل مكان، على عكس صاحبها، فهي تفوقه في استمرارية الحياة والعطاء والتواجد، فهو يحمل بصمات صاحبه الفكرية والفنية وإلا لاختل الأمر علينا، ولما فصلنا بين مؤلف وآخر.

---

(1)-ينظر: عبد المجيد دياب، تحقيق التراث العربي منهجه وتطوره، ص63.

(2)-ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص241.

(3)-المرجع نفسه، ص250.

(4)-ينظر: ابن خلدون، المقدمة، دار الجيل، بيروت، ج1، د ت، ص486.

* من أوائل الكتب التي تحدثت عن كتب التعديل والتجريح هي:

* كتاب مراتب النحويين للحلبي وتظهر أثر ألفاظ المحدثين.

* يمكن الرجوع إلى: شرف الدين علي الراجحي، مصطلح الحديث، ص137.

(5)-ينظر: فيصل الحفيان، فن فهرسة المخطوطات، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، 1999، ص 38...58.

(6)-ينظر: الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل- بيروت، دط، 1997، ج1، ص75.

لقد كانت مجهودات الدرس العربي واضحة في اعتنائها بإخراج الكتاب في أحسن صورة، وذلك من خلال تقسيم [1] الكتاب، إلى أبواب، وفصول،...ولقد تنبه الأوائل في وضع علامات للفصل [2] بين أجزاء الكلام، بترك حيز أبيض كدليل على انتقال المؤلف من فكرة إلى أخرى، أو باستعمال دائرة، وبتغليظ الخط باستعمال اللون الأسود أو الأحمر.

لقد كانت مجهوداهم واضحة، ومنهجيتهم علمية تنم عن تفكير سديد، بالاهتمام بالكتاب، وفي المحافظة عليه، وأيضا في عملية التلقي من طرف القارئ، إذ إن هذه العلامات - الفصل سواء بالرموز أو بالألوان- تساعد في عملية القراءة والاستقبال، وضمانا لنجاح عملية القراءة وانتشار الكتاب واشتهاره.

ولقد كان لتطور صناعة التأليف، دور في تدبر شكلياهًا التي هي في الحقيقة لا تنفصل عن عمق مضامينها ومنافعها، فتكلموا عن الكتابة وأنواعها، والخط ورتبه باعتبار أن الاهتمام بالخط وبجودته هي عملية تابعة للعمران أي الحضارة [3].فهي عملية إفرازية لعوامل حضارية تتبعها اهتمامات بالخط، فالخط هو قراءة للعصور واهتداء إلى مدى رقيها وتحضرها.

ومن بين عناصر عتبات النص في الدرس العربي : الختم.

الختم هو من خطط الكتابة السلطانية، يستعمل في الوظائف الملوكية: وهو وضع نقش على الكتاب، فتسمعهم يقولون: ختم الشيء وعليه، طبعه وأثر فيه بنقش الخاتم [4] وهي علامة تدفع عن الكتاب العاهات [5] ويحفظه من الضياع أو أي انتساب مغلوط فيه، أو أي آفة من آفات التأليف، ولذلك كان من قوانين ديوان الرسائل كما في قول ابن خلدون: (وكان الكاتب يصدر السجلات مطلقة ويكتب في آخرها اسمه ويختم عليه بخاتم)، فوجوده دليل على صحة الكتاب وبذلك استحق أن يكون أحد المكونات الأساسية في العتبات.

والنوع الثاني من الخطط الكتابية ومن مكونات العتبات عند الأوائل، هو التوقيع [6].وهذا الشعار القصير قد يكون في صدر الكتاب أو في خاتمته، والتوقيع عندهم يجب أن يصدر بإيجاز وبلاغة، أي أن يحذو الكاتب حذو التوقيعات المثالية. ونظرا للمكانة التي تحتلها هذه العتبة (التوقيع) فقد وضعت لها عدة شروط أهمها البلاغة، وهذا الأمر جعل عبد الحميد الكاتب يوجه

---

(1)-ينظر: عبد المجيد دياب، تحقيق التراث العربي، ص307.

(2)-المرجع نفسه، ص(209-300) على التوالي.

(3)-ينظر: ابن خلدون، المقدمة، ج1، ص463..

(4)-ينظر: إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط2، ج1، 1972، ص218.

(5)-ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، ج12، 1992، ص163.

(6)-ينظر: ابن خلدون، المقدمة، ص 272-273.

كلمات [1] إلى الكتاب؛ كلمات تختصر معنى الأخلاق والعلم ومعرفة الخط والبلاغة. ويختزل التوقيع [2] المعاني الكثيرة في ألفاظ قصيرة مختلفة حسب اختلاف الموضوع.

لقد احتلت العتبات أهمية عند الأوائل بحيث لم يكونوا ليرضوا بالكتاب ما لم يكن معنونا ويؤكد لنا ذلك قول الجاحظ: "وقد يكتب بعض من له مرتبة في سلطان أو ديانة إلى بعض من يشاكله أو يجري مجراه، فلا يرضى بالكتاب حتى يخزمه ويختمه، وربما لم يرض بذلك حتى يعنونه ويعظمه. " [3]

يكشف هذا النص عن مكون أساسي من مكونات عتبات النص في الدرس العربي وهو العنوان؛ والعنوان معناه من وظيفته لأن عنوان الشيء دليله، وتظهر أهميته من وضعه في بداية المصنف أو غلاف الكتاب الخارجي؛ لأنه يقوم باستراتيجية البوح والكشف عن الموضوع، الذي يتناوله المتن، والمجال الذي ينتمي إليه. وقديما قيل العنوان من العناية [4].

ولقد اشتهرت في تاريخ الحركة الثقافية الإسلامية مصنفات الأوائل بعناوين كتبهم، وليس بأسماء مؤلفيها، فإن ذكر كتاب الكامل عرفناه للمبرد، وإن ذكر الاقتضاب عرفناه للبطليوسي،...إلخ. ولقد شاعت العناوين وذاع صيتها في كل مكان دليلا على أهمية العنوان [5] في موازاة المتن، لذلك كان الاهتمام باقتناء العناوين التي تختصر موضوعات مصنفاتهم ، مع استعمال السجع [6] والبلاغة وقديما قال الجاحظ: «إن لابتداء الكتاب فتنة وعجبا» [7].

لعل أهم مظاهر العتبات قديما ما تعلق بالمقدمة والخاتمة، نظرا لخصوصيتهما المميزة، إذ كانتا ترتبطان بالأصول الدينية، فكانت تصدرا عن فلسفة إسلامية شملت النص القرآني، ثم تطورتا فيما بعد لتأخذا أبعادا أخرى؛ أبعادا فنية وبلاغية وشملتا خطابات متعددة.

---

(1)- ينظر: ابن خلدون، المقدمة، ص276.

(2)-من التوقيعات ما يكون بالآية القرآنية أو الشعر أو منقوشا على متحف أثري أو مبنى معماري أو تحفة أثرية.

(3)-الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص98.

(4) -ينظر: إبراهيم أنيس، المعجم الوسيط، ج 2، ص 633.

(5) -ورد في لسان العرب: العنوان، عننت الكتاب أي عرضته له وصرفته إليه، وقال ابن البري: العنوان هو الأثر قال وكلما استدللت بشيء تظهر على غيره فهو عنوان له.

ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مجلد 13، ص 294 (مادة عنا).

(6) المصنفات التي اعتمدت السجع مثال: الجواهر الحسان في تفسير القرآن للثعالبي، والنفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، لأحمد بن محمد المقري التلمساني، ووفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان لابن خلكان...إلخ.

(7) -الجاحظ، الحيوان، ج1، ص88.

فكانت أعمالهم تفتتح بالبسملة [1] وتختتم بالحمدلة والصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم. وبما أن الخاتمة هي آخر ما يتعلق بالأسماع، فلقد اشترطوا لها شروطا وهي أن تتميز بالجودة، والبلاغة ، وأن يكون لها مغزى وهدف يعلق بذهن السامع.

إلا أن مفهوم المقدمة، يتداخل مع مصطلحات أخرى، وتتقارب في معانيها، كالفاتحة، والتصدير، والمدخل، والمطلع، والاستهلال، وغيرها من المصطلحات، فلا يكاد الباحث يجد فرقا واضحا بين هذه الاستعمالات، إلا أنه قد اختص ببعض منها في حقول معرفية خاصة، فشاعت وأصبحت ملازمة لها كمصطلح الفاتحةالاتعلق بمجال الدراسات القرآنية، فالمقدمة وإن كانت تحتل الصدارة بالنسبة لفضاء الكتاب، إلا أنها ترتدي أشكالا مختلفة من شأنها أن تظهرها بشكلين مختلفين، أحدهما متصل بالتأليف كأن يسبق المؤلف لدراسته بنص[2] يسبق عمله كمقدمة لعلم الكيمياء وهنا يظهر الترابط بين المقدمة والمتن، ومن خلاله تعاقد بين المؤلف والقارئ.

أما الشكل الثاني وهو مقدمة علم، كمقدمة ابن خلدون الذي هو عبارة عن نظريات وضعها.

ولكن الملاحظ والمؤكد أن العلماء الأوائل شاع عندهم استعمال مصطلح الخطبة وليس المقدمة. وقد لامس هذا الموضوع ابن خلكان في إحدى تعليقاته حيث يقول:(وكان العلماء يقولون"إصلاح المنطق" [3] كتاب بلا خطبة، و "أدب الكاتب" تأليف ابن قتيبة [4]خطبة بلا كتاب؛ لأنه طول الخطبة وأودعها فوائد).[5]

لاشك في أن المصنفين العرب قد أيقنوا ما للمقدمة من أهمية سواء من حيث الوظيفة التي تلعبها في تمهيد أجواء الدرس أم حرصها على شد ميول القارئ، ضمانا وتوقيعا على تقبل العمل. لذلك فنحن نجد مصنفاتهم قد تحلت بمقدمات أخاذة يهيم القارئ بأسلوبها المتجانس، وحرصهم عليها .

---

[1]- ينظر على سبيل المثال: ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق:محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط 3، 1963،ص 15.(الافتتاح بالبسملة).

[2]-H.Achette,D. du français, ENAG, édition Algérienne 1992, p1292.

[3]-ابن السكيت، إصلاح المنطق، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر (186-244).

[4]-ابن قتيبة، أدب الكاتب، حققه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، م.السعادة، مصر، ط4، 1963، ص16.

وينظر قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ت: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر، والمثنى ببغداد، ط2، 1963 ، ص65-68-66

.يقول قدامة في المقدمة:"ومما يجب تقديمه وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه...".ص65.

[5] -ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ت: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج6، ص400.

وهكذا نجد أن العتبات النصية قد كان لها حظ عند الأوائل إلا أن ما يعوزها هو الجانب التنظيري، حتى تكون في موضع ينطلق فيه من أسس وأفكار هذه الأمة.

إذ يطلق على أوائل السور وفواتحها، فهي عناوين السور، وقد أولاها المفسرون عناية كبيرة بتقديم تخريجات متعددة سواء للسور التي يتأتى فيها الإعراب، أو الفواتح التي لا يتأتى فيها الإعراب كالتي افتتحت بالحروف [1].

في حين أن بعض المصطلحات (كالمطالع) والاستهلال وهي كأية ظاهرة فنية [2] أتت ثمارها بعد محاولات وتجارب موصولة، قد بدت وكأنها تقنيات مرتبطة أكثر بالشعر التقليدي، حيث درج الشعراء على استهلال قصائدهم بطريقة معينة.

ولقد تناول النقد العربي القديم منه والحديث بالدرس هذه المطالع في دلالتها وأبعادها النفسية والفنية والحضارية [3].

فهذه المطالع تزخر بالحياة، وتتدفق من كلماتها خفقات قلب شعرائها الباكين على الديار وعلى الصبا، لذلك فمع التشابه العام لصورة المقدمة، إلا أنها تختلف من شاعر إلى آخر؛ لأنها تعبر عن تجربة متميزة.

أما إذا رجعنا إلى مصطلح التمهيد والمدخل والتصدير فهي، قاسمها المشترك في المعنى لا يخرج عن معنى المقدمة، وقد تعني تمهيد العلم من العلوم.[4]

وتحتل المقدمة موقعها الهام ضمن خطاب عتبات النص، وذلك لأسباب هامة مرتبطة بفضاء المقدمة، أي ما يرتبط بكيفية بنائها، ووظيفتها، وشكلها الذي انتهت إليه.

---

(1)- ينظر: بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، ج2، 1980، ص171.

(2)-ينظر: حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، 1970، ص72.

-أيضا ينظر: يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط2، 1982، (من 203 إلى 274).

(3)- المرجع نفسه، ص72.

(4) -H. Achette, MR: (préface), p:1292.

ب- مـــــن منظـــــور الدرس الغـــــربي

عتبات أو بوابات التواصل التي هي بمثابة مدخل يساعد على الولوج إلى النص وتلقيه.

فهي تمكن القارئ من الانفتاح على معمارية النص وأبعاده الدلالية والثقافية، ومن جهة أخرى تحمل في طياتها وظيفة تأليفية تحاول كشف استراتيجية الكتابة [1].

فهذه العتبات تصلنا أحيانا بجذور التناصات مع النصوص الأخرى، ولكن ليس بالمطابقة الجزئية بل عن طريق الاستبطان لمعالم نص في نص آخر؛ لأن الأديب مهما كان، فإنه لن يكون صادقا في إعطاء مفاتيح إحساساته وعواطفه وانفعالاته بمدلولها الحقيقي، نتيجة لظروف كثيرة، فمنها ما يتصل بذاته أو وظيفته أو فنية النص، مما يفرض عليه إشارات خفية ليطلق سراح قلمه من عوائق كثيرة، ويكون هذا عن طريق التمطيط بالشرح، أو بالاستعارة، أو بالتكرار أو بالإيجاز والتصحيف والقلب.[2]

لعل هذا ما جعل بعض النقاد الجماليين يفصلون الإنتاج الأدبي عن كل مؤثر خارجي، وعزله عن حياة الأديب نفسه، وينتهون إلى إعفاء الأدب إعفاء تاما من واجب الصدق بأي مفهوم من مفاهيمه.[3] وعلى العموم فإن تعريف العتبات يمكن أن يكون كالتالي:

فهي أسماء عديدة لـ (خطاب المقدمات، عتبات النص، النصوص المصاحبة، المكملات، النصوص الموازية، السياجات،...) لحقل معرفي واحد يسميه جينات بكل دقة النص المحيط؛ أي كل ما يوجد حول النص، وعبره تقتحم أغوار النص. وهذه العتبة من شأنها أن تساعد المتلقي في إمساك الخيوط الأساسية للعمل المعروض، ويفكك جيرار جينات العتبات إلى نص محيط (**peritexte**) ونص فوقي (**epitexte**)[4]ويتضمن النص المحيط العنوان، المقدمة، وعناوين فرعية، وملاحظات الكاتب، واهداءاته، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب كالغلاف والصورة أو كلمة الناشر.

أمـــا النص الفـــــوقي (**peritexte**) فهي الخطابـــــات الموجـــــودة خـــــارج الكتـــــاب ومتعلقـــة بـــه، كالمراســـلات والاستجوابـــات والتعليقـــات

(1)-حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص56.

(2)-ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقـــافي العـــربي، بـــيروت، ط3، 1992، ص125 وما بعدها.

(3)-ينظر: محمد النويهي، وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1967، ص756.

(4)-ينظر: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، عدد 1، مج 28، 1999، ص 102.

والقراءات،وهو بهـذا يعـد المنـاص (paratext) أحد أنماط تعالياته النصية التي جددها*.

ويعتبر النص الموازي أكثر المفاهيم شيوعا، حيث كتب فيه جيرار جينات كتابه عتبات (seuitls).

أما سعيد يقطين -المتأثر بالغرب-، فيعرف النص الموازي، بقوله (إن المناصة (paratextualité) هي عملية التفاعل ذاتها وطرفاها الرئيسيتان هما النص والمناص (paratexte) وتتحدد العلاقة بينهما من خلال مجئ المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها، وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى إلا من خلال البحث والتأمل).[1] فسعيد يقطين يدخل المناصات الخارجية في نطاق المقدمة والذيول والملاحق، وكلمات الناشر كل ما على ظهر المؤلف -ظهر الغلاف-، فهو يرى أن المناصات الخارجية مهم دورها في التحليل.

فالمؤلف (بفتح اللام) أيا كان لا يمكن أن يقدم عاريا من هذه النصوص، التي تسيجه، فقيمته لا تتحدد بمتنه فقط بل أيضا بسياجاته وبواباته. فهي تفيد في فتح ما غلق على الفهم وقراءتها قراءة سليمة.

ونحن نعترف للدرس الغربي بالسبق إلى عقلنة موضوع العتبات وتنظيمه نظريا وتطبيقيا. وهذا ما يعوز الدرس العربي، وهو الجهاز التنظيري، الذي يؤطرها، حيث إن كتاب جيرار جينات (عتبات) بمثابة محطة لكل عمل يسعى إلى فك شفرات خطاب العتبات، ذلك لما ضمه من أشكال هذه العتبات.

وقد اعترت الدرس الغربي قبل هذه المجهودات، إرهاصات نظرية، تمثلت في ملاحظات بورخيص[2]، إذ لاحظ غياب توفر تقنية لدراسة المقدمات، دون أن نغفل ذكر مجهودات مجلة الشعرية ومجلة الأدب الفرنسية إذ قامت هذه الأخيرة بتحليل البيانات ومقاربتها مقاربة لسانية وإيديولوجية.[3]

* التناص- المناص- الميتاناص- النص اللاحق- معمارية النص.

(1)-سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص111.

(2) ، (3)-ينظر: بلال عبد الرزاق ، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمة النقد العربي، إفريقيا الشرق ، الدار البيضـاء، د ط، 2000، ص24.

أولا- العنـــــوان:

1-مفهومـــــه:

يمثل العتبة الأولى من عتبات النص، فهو يعلن عن قصدية النص ويكشف بنيته، ولهذا الإعلان عن النوايا أهمية خاصة في كشف الخصوصية النصية عند التلقي عبر سياقات نصية، تبرز طبيعة التعالقات التي تربط هذا العنوان بنصه، كما تربط النص بالعنوان.[1] والعنوان سمة العمل الفني أو الأدبي، من حيث إنه يضم النص في عملية اختزالية، ويختزن فيه بنيته أو دلالته أو كليهما.

إن قراءة في مدلولات العنوان اللغوية تحيلنا على مراقبتها بل أشبه باللصوق بالمعنى الاصطلاحي، وهي: (الظهور، الخروج، القصد، الإرادة، الوسم، الاعتراض، الاستدلال، الأثر والتعريض).[2] فالعنوان يمثل:

أ) علامة على الكتاب، علامة لسانية تصور وتعني وتشير إلى المحتوى العام للنص حسب رأي ليوهوك [3].

ب) إن العنوان يعرض نفسه للقارئ، إذ لا يمكن الولوج إلى النص دون تفقده قصد اكتشاف بنيته وتراكيبها ومنطوقاتها الدلالية ومقاصدها التداولية.[4]

---

(1)-ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص59.

(2)-يقع الباحث في لسان العرب على مادتين لهما أمس العلاقة بالعنوان، الأولى (عنا) والثانية (عنن).

أ-مادة عنا لها معان منها: ينظر: ج13، ص290-296.

1-الظهور/ عنت الأرض بالنبات.

2-الخروج/ أخرجت الشيء أي عنونته.

3-القصد/ عنيت فلانا عينا أي قصدته.

4-الإرادة/ عنيت بالقول كذا إي أردت.

5-الوسم/ العلامة أو السمة.

ب-مادة عنن منها: ج15، ص101-107.

1-الظهور/عن الشيء بمعنى ظهر.

2-الاعتراض/ عن، يعن بمعنى اعترض، عرض.

3-الاستدلال/ كلما استدللت بشيء تظهره على غيره.

4-الأثر/ قال ابن بري العنوان: الأثر.

5-التعريض/يقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح.

(3) Leo HOEK, La marque du titre, Mentan, éditeur, LAHAYE, Paris, New York, 1981, p28.

(4) -ينظر: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، مج28، 1999، ص98.

جـ) الدلالة البصرية أو الإيقونية: إن معنى الظهور والاعتراض في اللغة يشبه ما اصطلح عليه بالإيقونة، والفضاء الذي يشغله العنوان في صفحة الغلاف، وكيفية تشكله الهندسي؛ أي التركيز على الفضاء البصري كما يشير إلى ذلك ترنس هوكس.(1)

د) القصدية: ففي العنوان بوح بنوع ما من قصد المؤلف (2)، وربما تحيل هذه القصدية إلى مرجع ذهني أو سياسي أو أيديولوجي.

هـ) مدلولية العنوان: أي دلالته على محتوى النص أي احتواء دلالته.

ي) العنوان نص والنص هو العنوان:

يـرى الباحث جيرار فيينيه إن العنوان والنص يشكلان بنية معادلية كبرى، (العنوان النص) (3)، أي إن العنوان بنية رحمية تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فالعنوان هو المولد.

و) علامة تختزن أكبر ممكن من طاقات إخبارية يفجرها القارئ.

2- دلالاتــــــه:

العنوان أول عتبة تواجه الدارس قصد استنطاقها واستقرائها، فهو يغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفرته الرامزة. إذ يـــرى كوهين إن العنونة من صفات النثـــر؛ لأن النثر قائـــم على الوصل والقواعـــد المنطقية، بينمـــا الشعر يمكـــن أن يستغني عنها؛ لأنه يفتقر إلى الفكـــرة التركيبية "التي يكون العنوان تعبيرا عنها" (4) ، وقد يكـــون مطلـــع قصيدة عنوانا لها، وقـــد يكثف ويختزن معنى القصيدة كلها. وقد تذكر القصيدة حســـب رويها *.

والعنوان بالنسبة للنص، كالأم بالنسبة للطفل تطعمه في كل حين، ومن شأن هذا التطعيم أن يزيد في اتساع النص وتمطيطه. فهو المحور (5) الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه. فالنص شظايا موزعة، يلملم أجزاءها العنوان فيكون فسيفساء.

---

(1)-ينظر: بسام قطوس، السيمياء العنوان، وزارة الثقافة، مطبعة البهجة، عمان-الأردن، 2002، ص31.

(2)-ينظر: المرجع نفسه، ص31.

(3)-Leo HOEK, La marque du titre, p286.

(4)-J. Cohen: Structure du langage poétique, Achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie, Bussierre, Saint Amand Cher, le 7 Décembre 1977,P 159.

* يقال على سبيل المثال: قصيدة ميمية لأبي الطيب المتنبي أو قصيدته الدالية أو نونية البحتري، أو همزية البصيري... إلخ.

(5)-ينظر: بسام قطوس، المرجع نفسه، ص41.

إن العنـــاوين أنظمة دلالية، فهي تحمل في طياتها قيمـــا أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية [1]، حسب بارت، الذي دعم رؤيته باللباس والطبق والسيارة...إلخ

ويبدو أن بعض العناوين تشكل طاقة انتباهية وإخبارية، عن مقصدية المؤلف، إلا أنه ليست كل العناوين على هذه الشاكلة، فثمة أخرى يستعصي أمرها، وتبقى متمنعة معرضة إلا عن طريق نظام فك الشفرات وإيجاد المفتاح الإجرائي للنص المطلوب. وبخاصة في المجال الشعري، لنتحسس به نبض النص، ونوعية تضاريسه التركيبية على المستوى الدلالي والرمزي. ومن هنا تأتي أهمية الحدس في اختيار العنوان من طرف المؤلف، حيث يعمل على بناء تصوري يحمله العنوان، ويأتي القارئ المبدع فيعيد إنتاجه أو تركيبه [2].

إن العنوان بوصفه بنية مختزلة، قد لا نتفهم دلائله بسهولة إلا بالعودة إلى النص، فنسائله في ضوء معرفتنا للنص، ويرجع السبب إلى افتقار العنوان الشعري إلى السياق [3]، هذا الافتقار يمنحه دلائل جمة يستحيل حصرها أو تحييزها.

ولكن إذا كان من شأنه أن يحتوي على معنى النص، فهل هذا معناه أن يكون متطابقا للنص بحرفية تامة في المعنى وبأقصى الحدود ؟ فكثيرا ما نقرأ عناوين قصائد، يلفها كثير من الغموض، وتلك يعتبرها إيكو جمالية، يحققها العنوان الذي يشوش الأفكار ويبلبلها [4] لا أن يرتبها، فمثل هذا العنوان قد يخلط الأوراق، ويقلب الأدوار، ويشتت أجزاء نفس المتلقي.

3– العنوان والتعاليات النصية أو التناص:

باعتبار أن العنوان نص مواز له مبادئه التكوينية ومميزاته التجنيسية، فمن خلال طبيعته الإحالية والمرجعية، فغالبا ما يضمن أبعادا تناصية إما تحاورا أو استنساخا أو استلهاما، يقول ميشال فوكو: (فحدود كتاب من الكتب ليست أبدا واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة فخلف العنوان والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية، وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميز. ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى). [5]

ورغم الجهود المبذولة في تحديد مدلول العنوان، إلا أنه لا يمكن حصرها.

---

(1) -Leo HOEK, La marque du titre, p280-131

(2)-ينظر: صالح جديد، القراءة الحرة الشمولية الرؤية والأفاق، مجلة الفيصل، الرياض– المملكة العربية السعودية، السنة 24، ع280، يناير فبراير 2000، ص68.

(3)-ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص43.

(4)

(5)-جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، مج28، 1999، ص109.

4- وظيفـــــة العنـــــــوان:

للاستفادة من آراء جاكوبسون في تحديد وظائف الشعرية، فقد أشار الدارسون إلى وظائف العنوان وهي الوظيفة الانفعالية، والمرجعية، والانتباهية، والجمالية، والميتالغوية. أما جيرار جينات فيحددها بأربعة أساسية ألا وهي: الإغراء، والإيحاء، والوصف، والتعيين [1]. بيد أنه لا يمكن حصر الوظائف في الأدب [2] ناهيك أن الوظائف تختلف من جنس إلى آخر، وأن المدارس الأدبية تختلف نظرتها للحياة وفلسفتها التي تعكس ذلك.

5- العنوان وأفق التوقع:

كيف يتلقى القارئ العنوان ؟ يبدو الإجابة عن هذا السؤال لا تقل صعوبة عن مواجهة النص ذاته.

فإذا كان العنوان تتوفر فيه جميع الوظائف فهل معنى ذلك أنه يمكن تأويله بسهولة ؟ فكثيرا ما تخرق [3] هذه العناوين أفق القارئ، وتؤدي به إلى تأويله لفهم النص، وهنا يتطلب أفقا معينا يتلاقى فيه العنوان والقارئ، فإما أن يتفضل القارئ وإما أن يتمنع العنوان.

6-شعـــــرية العنـــــوان:

تحدث النقد الحديث عن شعرية القصائد، كما هي عند تودوروف ورمان جاكوبسون وشعرية الرواية عند باختين. فالعنوان يمثل شعرية النص أو يحيل إليها ذلك أن (العنونة الشعرية انزياح وخرق وانتهاك لمبدأ العنونة في النثر)[4]. فالعنوان يشوش أفكار المتلقي ويلقي بها في فضاء التخيل، ويستفز قدراته الثقافية والفكرية في مواجهته ويرمي بها في عتمات التأويل للنص ولهذا عد مفتاحا إجرائيا.

7-غوايـــــة العنـــــوان:

كثيرا ما لامست عيوننا عناوينا للكتب العربية القديمة تغري عين القارئ، قبل أن يمارس عملية قراءتها، فتبهره وتأسره، وهو في هذه الحالة يمارس السلطة [5] فهو الموجه للنص.

ومن هنا تأتي أهمية المؤلف في اختيار العنوان وطريقة تأسيسه له؛ لأن في تأسيسه تأسيسا للنص أيضا.

---

(1)-جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، مج28، 1999، ص 107.

(2)-Leo.HOEK, La marque du titre, p273

(3)-M.R.72.

(4)-جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، مج28 ، 1999 ، ص98.

(5)-Leo.HOEK, La marque du titre, p283.

فكثيرا ما تطالنا هذه الدهشة إثر قراءة عناوين سببهأن المؤلف يرتفع بمستوى لغته من المستوى المعجمي إلى المستوى الخلاق في إبداعية عنوانه حيث يبتكره في صورة جديدة.

والحديث عن الشعرية [1]، يحيلنا إلى الحديث عن المراوغة؛ لأنها سمة من سمات الشعرية فمنطق الشعرية هو التشويش وخلق الفوضى وزرع البلبلة في ذهن المتلقي، ولعبة تحتاج إلى صبر وأناة.

8-العنونـــــــة في الســـــرد:

تبدو العنونة في مجال النثر علميا أو أدبيا أكثر إخلاصا إلى الإحالة والتعيين وأقل رغبة في المراوغة، وإن كنا لا نعدم وجود مثل هذه السمات. فالعنونة ألصق بالنثر منها في الشعر.

وتبدو وظيفة التعيين أقرب إلى النثر كما تحدث عنها ليوهوك [2] وكثيرة هي عناوين الروايات التي تحيل إما إلى واقع سياسي أو تاريخي أو واقع اجتماعي. إلا أن هذه المؤلفات تعتمد على المتخيل السردي.

ويظل العنوان مفتاحا تأويليا يقترب أحيانا من النص، ويبتعد عنه في أحيان أخرى، وتبقى عملية التأويل على عاتق القارئ، لذا نجد وظائف عدة للعنونة؛ إحالية وبنائية، تداولية وبصرية وأيقونية ودلالية [3] كما يذهب إلى ذلك معظم الباحثين.

9-تعـــدد الوظائـــف في العنوان الواحـــد:

إذا كانت وظائف العنوان تتعدد في المتخيل السردي، فيصعب على الناقد تحديدها تحديدا دقيقا وبخاصة إذا كان العمل ينم عن انزياح، فقد تتعدد الوظائف في عمل واحد. ففـــي الوقـــت الذي تحيل فيه إلى مرجعية ما، فهي في الحين ذاته تدل على بعد رمزي دال أو أي مغـــزى آخـــر أراده المؤلف [4].

فقراءة بعض الروايات الجزائرية "كسيدة المقام" لواسيني الأعرج أو "الشمعة والدهاليز" لـــ (وطار) تطلعنا على إحالتها لواقع اجتماعي، وتعكس وعيا به، وتعطي في الوقت ذاته دلالات رمزية موحية. ويبقى للعنوان دوره في عملية التواصل مع النص معقدة لأبعد التصورات.

---

(1)-ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص63.

(2)-Leo.HOEK, la marque du titre, p273

(3) - M.R, p273.

(4)-ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص147.

ثانيا– المقدمــــــة:

تظهر المقدمة كعنصر هام من عناصر خطاب العتبات لاعتبارات كثيرة، منها ما يــرتبط بشكلها، ومنها ما يرتبط بوظيفتها وبنائها. فإذا كان العنوان جنســا لــه مكوناتــه البويطقيــة وخصائصه البنيوية فكذلك المقدمة. يقول جيرار جينات: (إن التقديم كالعنوان هــو جــنس)[1] فباعتبارها مظهرا وقسما من أقسام النصية فهي بمفردها جنس أدبي كالعنوان والنقد، ولذا يمكــن أن نطبق عليها ما طبقناه على العنوان نفسه، ونكتفي بما في العنوان من دلالات تحيلنا إليها.

ثالثا– الإهــــداء :

يعتبر الإهداء [2] عملا ترابطيا وتداخلا يجب فهمه وكشف كنهه والترسبات التي دفعت بالكاتب لصياغته بهذه الطريقة أو تلك، وإهماله يعني إهمال دليل، ومعلم من معالم تضيء لنا بعض دهاليز النص؛ لأن الإهداء يعكس لنا المشاعر الإنسانية للأديب وخبراته وعلاقته وتكامله الواعي مع الآخر كجزء من نسيج إنساني أصيل، لا تحكمه الانعزالية بل الحواريــة والاســتمرارية مــع الآخر.

وتظهر المناسبات وبخاصة في الشعر التقليدي كبوابات تكشف عــن ارتبــاط الــنص، وتواصل الفرد مع المقدس، مع التاريخ، مع الذات، ففي كثير من النصوص المناســباتية تتنــاص نصوص الأدباء مع النصوص المقدسة أو الموروث. وهكذا فالمناسبات مضيئة لتشاكلات النص.

فالعتبات أخذت الكثير من اهتمام الباحثين نظرا لدورها الذي تلعبه والوظــائف الــتي تؤديها.

وهذا ما سأحاول تطبيقه على "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار.

---

(1)–جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، ع1، الكويت، مج28، 1999، ص 105.

(2)–لسان العرب، ابن منظور، (مادة أهدى)، ج15،ص357.

الفصـــــل الأول

عتبـــات البحـــث "دراسة تطبيقية"

أولا-المكونات الشخصية للطاهر وطار.

1) المصدر العربي والأجنبي.

2) اللحظة التاريخيــــــة.

3) الطاهر وطار روائيـــا.

4) فكـــره..

ثانيا-التناص عبــر البوابـــات.

أ-العنـــوان.

1) الشمعة.

2) دهلـــز.

3) الـــواو.

4) البناء الخارجي للرواية.

5) الدلالة الدراميـــــة.

6) خصوصية لفظ الدهاليز.

7) خصوصية لفظة الشمعة.

8) المكان الروائي من خلال لفظة الدهاليز.

9) الشمعة والدهاليز عنوان للاستحالة.

10) الشمعة والدهاليز عنوان للأسطورة.

ب-العناويـــن الفرعيـــة.

-دهليـــز الدهاليـــز.

-العنوان الفرعي الثاني "الشمعة"

11) العنوان والإيديولوجية.

12) سلطـــة العنـــوان.

13) خصوصية عنوان الرواية.

ثالثا-الإهـــداء.

رابعا-التقديـــم.

خامسا-الغـــلاف.

سادسا-الألـــوان.

سابعا-التجنيـــس.

أولا- المكـــــــونات الشخصيـــة للطاهـــر وطـــار

يقف النص أمام القارئ، كحضور مغلق، والمطلوب من القارئ أن نجد العناصر الغائبـــة عن النص، حتى يحقق بها للفن وجودا طبيعيا فلا وجود إلا للنص والقـــارئ؛ وهـــذان العـــاملان يتآزران في صناعة الأدبية حسب رأي ريفاتير[1].

فالنص عبارة عن نسيج، من خيوط محكمة الترابط، وتطعيمات يقوم بدور التطعيم فيهـــا الروائي لإعطائه الحصانة الكافية، سواء من حيث أفكاره، أم من حيث تميزه الشـــكلي؛ وهـــذا التطعيم يزيد من كثافة النص، ومن تعدد مراجعه، وهو أيضا يمنع من إيجاد النســـب الصـــحيح للنص؛ لأن النص (إنتاج بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة).[2]

فإذا ضاع نسب النص الذي بين أيدينا بين نصوص كثيرة من خلال تكون الـــنص عـــبر طبقات جيولوجية،كل طبقة تضفي إلى عصر من العصور، أو من خلال تلقح النص بأنساب مـــن نصوص عديدة، فكيف يمكن أن تكون الخطوة الأولى في تفـــــكيك هذا النص ؟

وكيف يمكن أن نصل إلى خيوط نسبه الأصلي، وكيف يمكن أن نحفر في ترسباته الكونية أو المادية حتى تكون لنا معلما ؟

فالتعامل مع النص في الحقيقة محاورة بين طرفين هما: القارئ والنص، ولكن شـــريطة أن تكون سلطة النص غير لاغية للمكونات الثقافية للقارئ [3]، فالمحاورة فيها انسجام بين الطرفين.

فالنص الذي بين أيدينا (الشمعة والدهاليز) هو ذلك الأثر أو الإنتاج الذي بقي من خلال عملية النشاط النفسية والتاريخية؛ فقراءة تناصاته لا يعني الاكتفاء بالسطوح التناصية اللامعـــة في جسد النص، بل يعني التوجه إلى قراءة هذه التناصات من خلال عملية الإنتاج ذاتهـــا، أي أثنـــاء تخلق النص وتناصاته، وقت صراع النص مع النصوص الأخرى داخل الذات الكاتبة.

فإنتاج التناصات لا يتم إلا من خـــــلال تقاطعاتها مع الذات التي يعاد عـــبر ســـيرورتها إعادة إنتاج هذه التناصات وإعطائها دلالات جديدة نابعة من الوضـــع الســـيوثقافي لمؤلـــف النص.[4]

---

[1]-ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص -السياق)، ص81.

[2]-المرجع نفسه، ص92.

[3]-ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص38.

[4]-المرجع نفسه، ص39.

وتعني هذه المنهجية؛ أننا نبحث في إنتاج النص الروائي وتخلقه خلال تشكله عبر الـــذات الكاتبة، وهذا معناه أننا نلجـــأ إلى إجـــراء أولي ، وهـــو التعـــرف علـــى التكـــوين النفســـي والسوسيولوجي والمعرفي للكاتب، ودور هذا التكوين في إنتاج النص وتناصاته [1].

فالعملية التناصية هي في حقيقتها تفاعلية نصية، والقارئ يجهد نفسه لتفكيك النص بهدف معاينة علاقته بغيره من النصوص التي حاول أن يستوعبها ويتمثلها ويحولها في بنيته النصية لتصبح جزءا أساسيا من بنيته وبنائه.[2]

فالنص في حقيقته، يتشكل في البدء من الذات؛ ذات المؤلف الخاضعة لشروط وظـــروف سوسيواقتصادية وثقافية ونفسية، هذه الشروط من شأنهـــا أن تؤثر وتساعد في تكوين الإنتـــاج الأدبي.

وهذا النص المنتج، ليس نصا محايدا أو معزولا، بل هو نص مولد خضع في ولادته لعـــدة نصوص أخرى متشعبة ومختلفة المرجعية وتعود أساسا هذه العملية إلى الذات الكاتبة.

فالتحليل السوسيولوجي والثقافي والنفسي يستطيع فهم العملية الإبداعية في أبعد أغوارها وأعمق محتوياتها الاجتماعية والطبقية.[3]

لأن الأدب نتاج اجتماعي طبقي لصيرورة التاريخ والتطور الاجتماعي؛ بحث عن إنسانية الإنسان عن القيم الحقيقية التي ينشدها الإنسان لروحه أينما وجد، والبحث عن ملاءمة النظـــام الاجتماعي الاقتصادي لمهمة الشخصية الإنسانية الكاملة.[4]

فدراسة تناص النصوص تبدأ إذن بالولوج إلى عالم المؤلف، ذلك العالم الذي وفقه تم إنتاج النص متناغما مع التكوين الاجتماعي والثقافي؛ حيث إن هذا التكوين هو الذي يسهم في التراتب الهرمي لنصوص المجال التناصي داخل حيز الذات المؤلفة.[5]

ولقد أسهم في التكوين الاجتماعي الثقافي للروائي (الطاهر وطار) عاملان:

---

(1)–حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص39.

(2)–سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص91.

(3)–ينظر: عمار بلحسن، اقترابات منهجية وسسيولوجية من الرواية، "الرواية بين الدراسة التجريبية والبنيوية"، مجلة المجاهد، الجزائر، العدد 922، ص30.

(4)–ينظر: عمار بلحسن، اقترابات منهجية وسسيولوجية من الرواية، "الرواية بين الدراسة التجريبية والبنيوية"، مجلة المجاهد، الجزائر، العدد 922، 14 أفريل 1978، ص30.

(5)–ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص53.

-أولهما: عامل ثقافي يخص تنوع الينابيع الثقافية والمصادر التي ارتوى منها الروائي وكونت رصيده الفكري.

-والعامل الثاني: يخص المرحلة أو الفترة التاريخية التي عايشها الروائي وطبيعته هذه المرحلة، ذلك أن إلقاء الضوء على البيئة والمرحلة التاريخية كتمهيد لدراسة النص لا يساعد فقط على فهمه وإنصافه بهدي من ظروفه وملابساته بل يساعد أيضا على تتبع الجذور العميقة للنبتة الأدبية وطبيعة الأرض التي منها (انبثقت، حتى لا يكون اهتمامنا اهتماما بالفرع دون الأصل، أو نستلذ لأصل مجتثا من أرضه) [1].

فطبيعة هذه المرحلة وتميزها بأحداث وتبنيها لنظام معين ووضعية المجتمع ومراحل تكونه وفق تراتب زمني وتغير بنياته الاجتماعية، وأثر ذلك كله على انتماءاته الفكرية؛ كلها لها الدور الفعال في إنتاجه.

فعندما نقول بالمجتمع، لا نقول بالمجتمع الجزائري الضيق؛ بل أيضا بالمجتمع الدولي وتحركاته المهولة، لأن المجتمع الجزائري يدور ويسبح في فلك وكنف المجتمع الأكبر.

والحديث عن تكوين الطاهر وطار الثقافي يدعونا إلى العودة بالزمن إلى الثلاثينيات من عمر الجزائر، والنظر في وضعية الثقافة وموضع المثقف في تلك الحقبة، وبخاصة ذي الاتجاه الثوري التحرري.

فالبنية الثقافية عاشت حينها صراعا فكريا بين المثقفين ومشكل الازدواجية الثقافية التي تركت بصماتها على شخصية المؤلف، ومن هنا: تنقسم مصادر ثقافة الروائي وطار إلى مصدرين:

1- المصدر الأول العربي والأجنبي:

ويتعلق الأمر بالمصادر العربية والأجنبية. ويرجع في ذلك إلى والده، الذي أراد له نشأة دينية، حاله في ذلك الوقت حال جميع الجزائريين المحافظين، حتى يشب ويصبح شيخا، فكان توجيه والده له لتلقي علوم الدين في مدارس جمعية العلماء المسلمين التي لعبت دورا في نشر الثقافة في الجزائر، وهذا دليل على تمسك الجيل الأول، باللغة والثقافة الأصلية والعودة إلى تراث السلف، وإلى تاريخه، وفي هذا تعبير عن التمسك بالكيان الجزائري المنفصل عن فرنسا. ليواصل بعدها مشواره التعليمي والتحصيلي في جامع الزيتونة بتونس، شأنه شأن الطلبة الجزائريين الذين تتوق أنفسهم إلى الأخذ من العلوم من الزيتونة.

---

[1] -صالح خرفي، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص22.

وقد كانت تونس تمثل جسرا ثقافيا يربط بين الجزائر والعالم العربي، كما أنها كانت تعتبر ملجأ وملاذا للمنفيين من أهل الفكر، ومركزا لنشر مؤلفات بعض الكتاب الجزائريين [1]وذلك بسبب قلة المطابع [2]

كان لهذا الزمن الذي قضاه في جامع الزيتونة، تأثير في نمو شخصيته العلمية والثقافية، وفي تكوينه الفكري.

ومع بوادر الحرب التحريرية، اقتضى الظرف أن لا يستمر فيها، فعمل في تونس ثم قرر الالتحاق بصفوف المجاهدين، فشارك في الثورة الجزائرية بعد انتسابه إلى جبهة التحرير الوطني عام 1956م [3].

يقول "الطاهر وطار" عن هذا المصدر: (... من حسن حظ الكاتب العربي أن له امتدادا عبر التاريخ، عصر الماضي، عصر المستقبل، أنا عندما أدخل مكتبتي، أجد الشنفرى، وأجد أبا العلاء المعري، وأجد الإمام البخاري، وأجد عبد الوهاب البياتي، وأجد البارودي، وأجد محمود درويش، وأتصور أني في الصباح سألتقي أحدهم لأن هؤلاء باستمرارهم زادي ورصيدي).[4]

ولذلك فهو يصرح ويثبت انتماءه إلى هذا المصدر: (أنا ابن هذا التراث العربي الذي تشبعت به روحي ونما بين أحضانه فكري).[5]

لقد كان لهذا الاتصال بجامع الزيتونة، وعلمائها وبالتراث العربي منعرج ذو أثر بليغ في شخصية "وطار"؛ في نفسيته وأدبه؛ حيث قال عن هذا المصدر: (من حسن حظ الكاتب العربي...) وطبيعة هذه الثقافة التي استقاها "وطار" هي تراثية كلاسيكية.

هناك مؤثرات شكلت وعيه وثبتت أقدامه على طريق الإبداع. لقد فتح عينيه في الخمسينات وهي فترة العصر الذهبي للأدب، عصر النهضة الحقيقية، عصر نشاط الترجمة، والطباعة والتسويق حيث أصبحت الكتب تتداول بسهولة بين البلدان العربية. قرأ أيامها جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وزكي مبارك، وأمين الريحاني، ونجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم. كما استفاد من الترجمات كثيرا.

---

(1)-نذكر على سبيل المثال: كتاب شعراء الجزائر في العصر الحاضر لمحمد السنوسي الزاهري الذي صدر في تونس بجزئيه 1926 و1927.

(2)-ينظر: نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1981، ص 161.

(3)-ينظر: سمر روحي الفيصل، معجم الروائيين العرب، جروس برس، لبنان، ط1، 1995، ص83.

(4)-جهاد فضل والطاهر وطار، وجها لوجه، مجلة العربي، الكويت، ع 446، 1996، ص67.

(5)-عياش يحياوي، حوار مع الطاهر وطار، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر، ع 15، 2000، ص78-79.

لقد تمرد عندما اطلع على فلسفة أمين الريحاني، حيث اتسعت مداركه و أفقه حينها تطاول شغفه إلى قراءة إنتاج الوطن العربي، فتحول من الجانب الذي يخاطب العقل (المدارس الدينية) إلى الجانب الذي يخاطب الوجدان وروح الإنسان. فكتابات خليل جبران برومانسيتها الجميلة، وميخائيل نعيمة بمنهجه النقدي، وتوفيق الحكيم بفكره الفلسفي.

فهو يعترف ويصرح بأنه ابن الخمسينيات [1](الواقع أنني ابن الخمسينيات) فهو من بقايا رومانسية خليل جبران خليل وغيره كثير. ويتضح هذا في كتاباته الروائية بشطحاتها الرومانسية.

ولا يستأنس "وطار" مما أخذه من التراث بل يستزيد من جرعاته في كل حين ويعود إليه باستمرار، فالتراث يشكل عنده إحدى الخلفيات الأساسية التي يرتكز عليها في كتاباته الروائية (أطالع باستمرار خاصة الكتب التراثية وكتب الصوفية)، وهذا يلاحظ من شطحات صوفية في رواية "عرس بغل" في كل من جلسات الحاج كيان. ورواية "الحوات والقصر" في ما يتعلق بقرية الصوفية، فالتراث هو الحصانة؛ لأن الحصانة تأتي من التنوع، فهو يستفيد من عمقه التاريخي والتراثي، أما الحداثة فتأتي من الغرب.

أما المصدر الثقافي الثاني: فهو غربي يعود إلى أسباب إطلاع الروائي "وطار" على الزاد المعرفي الغربي، فهو أديب راحل، جواز سفره إحساسه الإنساني وإحساسه الفني المرهف، بالإنسان وبالجمال وبالحب، فهو يمر بالملاحم اليونانية، معرجا على الآداب الغربية التي أنتجتها المدارس الغربية من كلاسيكية إلى رومانسية إلى رمزية إلى سوريالية، فيحدث عنده ما يسمى بالتخزين المعرفي، وتزيد رحلاته واختلاطه بالشعوب وبثقافتها ولغاتها مساهمة في ازدواجية ثقافته لتنوع رحلاته بين المشرق والمغرب مما زاد من حصيلة إطلاعه. وبين المصدر العربي والغربي يكون الامتلاء المعرفي الذي يكون رصيد الروائي "وطار" (نصفي ممتلئ بالقرآن الكريم وبالحديث النبوي الشريف وبابني عربي ... ونصفي الآخر ممتلئ بماركس وإنجلز ولينين ... وهيغل ودانتي).[2]

كما اكتشف "وطار" الفلسفة الوجودية فانهمك في قراءة سارتر وألبير كامي وكان لهذه القراءة أثرها في إخراج مسرحيته المعنونة (الهارب) وهي التي تعارض الوجودية، وهي مقاطعة لها.

ومدرسته كما يقول تتألف من ثلاث مصادر هي: (همنجواي، سارتر، ومكسيم جوركي).[3] إذن يمثل كل واحد من هؤلاء مدرسة برمتها، حتى أنه يعترف بمدى تأثره بهمنجواي

---

[1]-محمد بن عبد الكريم، الطاهر وطار، أنا من بقايا رومانسية جبران، مجلة بيان الثقافة، العدد 81، 29 يوليو 2001.

A12 Wattar, H.TM

[2]-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1999، ص56-57.

[3]-مجدي إبراهيم، حوار مع الطاهر وطار، جريدة الجزيرة، العدد 9920، 18 شعبان 1470هـ، 1999.

A12 Wattar, H.T M

وبأسلوبه في الكتابة الروائية من حيث استعمالات اللغة وأسلوب التقشف في اســتعمال اللغــة الدقيقة.

هذه صورة لحقيقة الروائي "الطاهر وطار" حقيقة تجمع إنسانا مزدوجــا بــين الزيتونــة المشرقية الإسلامية من جهة، والماركسية من جهة أخرى. إذن هو الصراع المحتدم في نفس الروائي بين منهجين، إسلامي وماركسي، وهذه الحال هي نفسها التي تعيشها بلاده الجزائر.

ويرجع الروائي "وطار" هاجس الكتابة إلى الزمن الأول من طفولته، حين امتــزج فيهــا الخوف مع البراءة، القسوة والخوف مع الخيال الواسع، مع جمال الطبيعة وجمال الباديــة، حيــث ولد؛ فهو ابن الطبيعة البربرية الجميلة، ونشأ في مرتفعات جبلية عالية محاطة بالأشجار حيث سمــع حكايات الجدات ممتزجة بعواء الذئاب، فاختلط الخيال عنده بالسحر والواقع والأمل بــالخوف. فكان يلتجأ دائما إلى التأمل، لأن صحته لم تكن تساعده على اللعب مع أترابه.

فحاول أن يبوح عن شيء يختلج داخل نفسه، وأن يعبر عن هاجس يسكنه ويحركه؛ حــاول أن يغني وأن يستمع لنفسه ولصوته وهو يغني.

كما استمع لحكايات ألف ليلة وليلة، وكان كلما عاد إلى القرية، يعيد ما قرأه ويصــوغه بلغة محلية دارجة يفهمها المحيطون به ويضيف إليها الكثير من خياله.[1]

لقد اجتمعت الطبيعة التي فتح عينيه عليها، والمصادر العربية التي قرأها في صغره فأثر في بداية كتاباته وقد ساعده سفره إلى تونس لنشر أول محاولة له ومن هناك قرر أن يكون قاصا.

إن الروائي "وطار" تسكنه روح الشعب فهو يصرح قائلا: (أنا مســكون بالشــعب)[2] وبكل إيجابياته وسلبياته، بكل تعددياته اللغوية والثقافية، مسكون بكل عظمته، وبكــل جنونــه، وبكل ألوانه المختلفة. فهذا الجنون وهذا السكون جعله يحفظ الأمثال والأغاني الشعبية التي تقطر تاريخا واجتماعا، ويحتفظ في ذاكرته، برقصات المجتمع التي تجسد معاني كثيرة وخصبة لا يــدركها إلا العاشق الواله بهذا الشعب والقريب منه، فكان بذلك فنه ذاكرة للشــعب؛ لأنــه مســكون بجغرافية وطنه، بجباله، وفضاءاته ومناطقه العالية، المفتوحة والمغلقة، فــراح يغــوص في أعمــاق المجتمع، باحثا، كاشفا عن التناقضات، محرضا شخصياته على البوح والاعتراف بكل الأســرار. فمادته الروائية –في معظم رواياته– هي تعبير عن هذا الشعب عن الهم الجماهيري بكل شموليــة

---

(1)-مجدي إبراهيم، حوار مع الطاهر وطار، جريدة الجزيرة، ع9920، 1999. A12 Wattar, H.TM

(2)-مجدي إبراهيم، حوار مع الطاهر وطار، جريدة الجزيرة، ع9920، 1999. A12 Wattar, H.TM ندوته بباتنة بمناسبة عيد العلم، 2001/04/16.

وصدق [1].فهو يترصد همومها الواسعة، ويتحدث عن لغتها البسيطة، ويرتكز على تراثها، وتاريخها وينقب داخل فولكلورها، ويبحث عن أدق اللحظات المعبرة عن هذا الهم الجماعي الإنساني فيبلغ ذروته مع الأغنية والمثل الشعبي الذي يحسن تمثله أيما تمثيل.

فالروائي "وطار" يمتلك ثروة تراثية ساعدته في إنتاج روايات شعبية وملحمة ذات أبعاد جماهيرية من خلال توظيفه لشخصيات شعبية مشبعة بالشعبية، فهذه التراثية لها بعدها التاريخي والاجتماعي.

لكن لمن يكتب "وطار" هذه الإبداعات ؟

لقد حمل شيخ الروائيين "وطار" شعارا (أكتب للكون) [2] للغير (هو) مهما كان هذا الغائب (هو) وأينما وجد وفي أي زمان.

فالكتابة عنده محاولة خلق وانسجام الفرد مع الكل، فالدافع على الكتابة هو نداء إلى الآخر، دعوة إلى التآلف والالتقاء [3].

فالإبداع عنده جسر يصل بين المبدع والمتلقي، على متنه يتم احتضان الأفكار وتآلفها وتقاربها؛ فالكتابة على حد تعبيره مثل الصرخة أو الزغرودة، فهي قضية لا تهم المبدع وحده أو علاقته بنصه، بل تهم الكل، وإذا كان "وطار" يكتب للغير، أين وجد هذا القارئ ؟ليس يهم أن يكون متواجدا مع زمن الكتابة، فقد يكون على بعد سنوات، فهناك كتابات يتوقع أن تقرأ على بعد سنوات (فهناك قراء أعتقد بثقة أنهم ليسوا موجودين اليوم لكنهم سيوجدون بعد عشر سنوات أو بعد قرن أو بعد عدة قرون) [4]. فإذا كانت الكتابة هي أغنية يسمعها للكون فإنها بالنسبة إليه خارج القيمة، فلا توجد أية قيمة مادية تضاهي أو تساوي قيمة العمل الفني؛ لأن الكتابة هي جزء من روح الإنسان، أو كما يعبر هو (نبضات قلوبنا وأرواحنا نرسلها إلى الآخرين) [5] فنبضة القلب هي الحياة، هي الروح التي تدب فينا وتحركنا، وليس للروح قيمة تساويها.[6]

---

[1]- ينظر: واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 17.

[2]-مجدي إبراهيم، حوار مع الطاهر وطار، جريدة الجزيرة، ع9920، A12 Wattar, H.TM.1999

[3]-مجدي إبراهيم، حوار مع الطاهر وطار، جريدة الجزيرة، ع9920، A12 Wattar, H.TM.1999

[4]-مجدي إبراهيم، حوار مع الطاهر وطار، جريدة الجزيرة، ع9920، A12 Wattar, H.TM.1999

[5]-مجدي إبراهيم، حوار مع الطاهر وطار، جريدة الجزيرة، ع9920، A12 Wattar, H.TM.1999

[6]-أشار إليه في ندوة بمناسبة عيد العلم بولاية باتنة 2001/04/16.

والكتابة عنده أولا هي هواية، وهي أشبه ما يكون بسمكة السلمون [1]، وإذا كانت كذلك فالقلم الذي يهواه هو عدوه وهو يخيفه ويرهبه.

ولا يرضى "الروائي وطار" بكتاباته أبدا، لأن الكتابة عنده عبارة عن حالة تعقبها حالات أخرى.[2]

وفي جو الحديث عن الكتابة فقد هيمنت على كتابات وطار، إتكاؤها على السياسة إلى درجة صارت ميزة لها، وتحتل التصورات الإيديولوجية والسياسية شطرا غير قليل في إبداعاته. فدافعه للكتابة السياسية هو كونه: مناضلا وطنيا (وبحكم أنني كاتب مناضل، يدفعني النضال إلى الكتابة قبل أي شيء أخر).[3]

لقد فتحت الثورة المسلحة عينيه على الحياة، فناضل في صفوفها فضلا عن انتمائه إلى الحزب الواحد حزب جبهة التحرير قرابة العشر سنوات، هذا ما جعله يحتك بالجماهير ويتعرف على آلامها. وتابع من ثم النضال عن طريق الكتابة. فهذه الأخيرة تحاول وضع الأصبع على الصراعات الجوهرية السائدة في المجتمع الجزائري وبكل ما تحمله من إيجابية وسلبية.

ويرى "وطار" أن الواقعية الاشتراكية [4] هي الصيغة التي ظهرت في الوجود بسبب تطور الفكر الإنساني، والتي تبحث عن اكتشاف قانون علمي يحكم تطور المجتمع، والتي تنشد حياة تخلو من الاستغلال، وتصور لعلاقات تربط بين الأفراد، هذه الصيغة ذات طبيعة اشتراكية بين الشخصية والمجتمع.

ومن هنا لم تكن أعماله الإبداعية جهدا أو إنجازا مستقلا عن القضية الجماعية، وهذه قناعة "وطار" التي أتت نتيجة وعيه التاريخي بعملية التطور البشري وأيضا من قناعته بأن الشعب هو القوة الدافعة للتحرك لذلك وجب أن يكون العمل الإبداعي يخدم مصالحه ويعالج مشاكله، ويشخص أمراضه؛ عمل إبداعي فيه تلتحم الفكرة السياسية بالمنهج المتبع.

فـ "وطار" وبإيمانه بهذا المنهج أو بهذه الإيديولوجية يقيم علاقة بين العام والخاص، وتصبح أعماله الإبداعية تلتقط المادة الحياتية، وهكذا تصبح الواقعية الاشتراكية عنده العلاقة الجدلية بين الذاتي والموضوعي.[5]

---

[1]-أشار إليها في الندوة نفسها.

[2]- من تصريحاته في الندوة أيضا بمناسبة عيد العلم: 2001/04/16.

[3]-واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، ص132.

[4]-المرجع نفسه، ص14.

[5]-واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، ص15.

إن الواقعية الاشتراكية، تلتحم التحامـا يمتد إلى العمـق مع الواقـع والحياة، ولـذلك فـ "الطاهر وطار" قد تبنى هذا السبيل من خلال وضعه نماذج فردية للأحداث، وتحليل العلاقات بصورة تعكس الماضي والحاضر، بل ربما يتنبأ بالمستقبل [1]، على أساس منظور علمـي لعمليـة التطور بتحليل السلبيات، رغبة في تجاوزها والانتصار عليها.

كما يؤمن بهذا المنهج، ويصل به إيمانه إلى حد الاعتقاد الفعلي. هذا ما جعله يـرتبط في أعماله بالواقع اليومي رغبة منه في تزويد القارئ بمتعة جمالية حقيقية، مربية إياه علـى مواجهـة الواقع لا الهروب منه؛ فأعماله تعمل على تربية تذوق الحياة والجمال [2] كما تعمل على تعلـيم النضال والدفاع عن المبدأ والحق، لأن الاشتراكية تتطور من خلال عملية النضال.

فهو كاتب ملتزم، مؤمن بمبادئ الاشتراكية، ولذا فهو يمكن لها ويدافع عنها، ويغرس بـذورها في رواياته بشتى الأساليب والفنيات والتقنيات.

2. المصدر الثـاني اللحظـة التاريخيـة:

اللحظة التاريخية أو طبيعتها بظروفها التي عايشها الأديب، والمناخ الاجتماعي الذي كان تنفس فيه شهدت توترات اجتماعية وسياسية هامة [3]، وقد زادت الحدة مـع احتفـال فرنسـا بالذكرى المئوية لاحتلال الجزائر، وظهور شعور التحدي لدى الجزائري، فهذه الأسباب التي أدت إلى التوتر ترجعها الوثائق المعاصرة إما إلى أسباب اقتصادية وإما سياسية أو عرقية.[4]

وهي مرحلة فهم الذات والاستعداد للثورة التي شارك بنفسـه، مرحلـة انتقـال مـن المفاوضات السياسية إلى العمل المسلح، فالشعب أصبح في هذه الفترة غيره بـالأمس، ذلـك أن الوعي القومي[5] أخذ في الظهور والانتشار، وقد انحصر هذا الوعي في معنى الكفاح الذي يفسره رفض الرضوخ لفرنسا والسعي للاستقلال عنها، هذا الوعي دليل النضج السياسي.[6]

---

(1)-ينظر: رامان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بـيروت، ط1، 1996، ص47.

(2)-ينظر: سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1967، ص147.

(3)-ينظر: أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية (1930-1945)، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعـة الجزائر، ط2، ج3، 1977 ، ص37.

(4)-المرجع نفسه، ص38.

(5)-ينظر: يحي بوعزيز، الإيديولوجيات السياسية للحركة الوطنية الجزائرية من خلال ثلاثة وثائق جزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص 139.

(6)-المرجع نفسه، ص140.

ولقد استمر انقسام البنية الثقافية للمجتمع كما هو معروف قبل فترة الثلاثينيات على نحو جعل هذا الانقسام يستمر، وجعل عصر الأديب يشهد صراعا بين المثقفين راجعا أساسا إلى اختلاف طبيعة المنهج؛ فاتجاه محافظ تراثي تعلق بمبدأ العروبة والإسلام كما هو شعار جمعية العلماء المسلمين. واتجاه تعلق بمبدأ المساواة كما وضعه مشروع "فيوليت" متأثرا بنسمات الغرب.

فما هو موقف الروائي من كل هذه الثقافات المزدوجة ؟ لقد حاول التوفيق بين الطرفين (نصفي ممتلئ بالقرآن..... ونصفي.... بداتي).(1)

ولا ننسى أن للعمل السياسي دوره الأساسي في بلورة مفاهيم أفكاره، فتكون لديه وعي سياسي، مما جعله يقرأ الأوضاع الراهنة قراءة نقدية واستشرافية كل هذه العوامل تفاعلت وأثرت في شخصه وفكره، مما يؤدي بنا إلى التساؤل التالي:

مدى ارتباط أعمال "وطار" بالأيديولوجية أو خطاب السلطة ؟ فالذي لا شك فيه أن أعمال الروائي هي ذات طابع إيديولوجي حيث تضمنت الثورة الثقافية (2) ويمكن القول إنها استجابة للخطاب السياسي، حيث كانت الثورة الثقافية أداة لاسترجاع الهوية الجزائرية والكرامة التي افتقدتها أثناء تواجد الاستعمار الفرنسي بالوطن، كما كان التعريب عنصرا محركا للثورة الثقافية التي استغلتها الدولة كوسيلة للحفاظ على الوحدة الوطنية في أطروحاتها.

وقد تمثلت روايات "وطار" الخطاب الأيديولوجي من خلال أحداثها وشخصياتها. ولكن ما مدى ارتباط أعماله بالنقد الاجتماعي ؟ إن الباحثة (دبي كوكس) (3) تشير إلى أن أعماله قد تضمنت العنصرين معا (السلطة والمجتمع) وذلك تعبير عن الظروف التاريخية التي أنتجتها.

وأما ما يراه أحمد حجاز في تحليله لأعمال وطار:(إن أعماله السياسية أو كتاباته هي عملية تضامن، فليس الصعوبة في التنديد بالمستبدين بل هو صعوبة تبني وتطبيق مبدأ يصب في مسار التضامن مع جماعات تتسم بالتصدع والبطولة؛ لأنها هي الفاعلة في التاريخ)(4).

---

(1)-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص56-57.

(2)-دبي كوكس، روايات الطاهر وطار بين خطاب السلطة والنقد الاجتماعي، ترجمة بوعلي كحال، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ع16، ص64.

(3)-دبي كوكس، روايات الطاهر وطار بين خطاب السلطة والنقد الاجتماعي، ترجمة: بوعلي كحال، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر، ع16، 2000، ص76.

(4)-دبي كوكس، روايات الطاهر وطار بين خطاب السلطة والنقد الاجتماعي، ترجمة: بوعلي كحال، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر، ع16، 2000، ص76.

وبذلك يعد الطاهر وطار ابن المرحلة الاشتراكية، ومنظرا لها من الوجهة الإيديولوجية –في رواياته– مسايرا لها، متقفيا نظريات الاشتراكية، محاولا تجسيدها في الواقع الجزائري بكل ما يملك من تقنيات إلى حد معارضة النظام ذاته [1] حين ينحرف عن هذه الإيديولوجية.

---

[1]–كما ذهب إلى ذلك بمناسبة عيد العلم 2001/04/16 بباتنة .

ثانيا- الطاهـــــر وطـــار: روائيـــا

الروائي عضو في المجتمع، يعيش أبعاده جميعا، اجتماعية، سياسية، اقتصادية، وثقافية، يتأثر به ويتفاعل معه، وهو في تأثره وتفاعله يتطلع برؤية خاصة تنبع أساسا من داخله، ولا شـــك أن مجموع العوامل تحدد نوعية اتجاه الكاتب، وتميل برؤيته نحو هذا الاتجاه أو ذلك.

فالراوي ينتقي موضوعه من الحياة، كما أنه لا شك في أن جميع موضوعات الأدب مستقاة أساسا من الحياة (الواقع).

فالصفات المفروضة في الروائي(هي نفسها الصفات التي يجب توافرها لدى الأديب عامة)[1].

فيجب أن يتميز بموهبة حادة في اختراق أعماق النفس وبمخيلة خلاقة لإشاعة الحياة في صفحاته، وبإحساس رهيف قادر على التقاط معطيات المجتمع والحياة، ويتمثلها من خلال شخصيات أعماله الروائية؛ شخصيات تتفاوت في ملامحها ومواقفها وأبعادها الإنسانية.

فالروائي في عمقه شخصية، إنسانية متميزة عن غيرها من الشخصيات، بجوهرهـــا وحـــدودها، وأبعادها وإمكاناها.

فهو إنسان يستهويه التعبير الفني ويجذبه، وفي الاستهواء تعبير عن النفس وما يخالجها من أشـــتات والتماعات الخواطر والمشاعر.

إنسان عبر رحلة عمره، اختزن تجارب ذاتية كونت شخصيته وصقلتها، فكل مـــا تـــثيره الأحداث من أحاسيس وآراء ومواقف، ورؤى، وكل ما يرتجف ويهتز له كيانـــه في لحظـــة مـــن لحظات حظوره كإنسان يسعى في هذا الوجود وكفرد ينتمي إلى هذا المجتمع، نجـــده حاضـــرا في كتاباته.

ومن هنا تقوم كتاباته بمثابة مقاما للبوح والكشف عن مشاعر خاصة، وأحداث هامـــة، تستوقفه، فيستجليها، فيكون لها الأثر في نفسيته فيسطرها فنا جميلا في صفحات رواياته.

أما ذات الفنان فتحمل إلينا دلالات تكوينه النفسي والذهني، وملكته الإبداعية الخالقـــة وتاريخه الشخصي [2]. فالعمل الروائي هو جماع ذات الأديب من ناحية، وموضوعية العـــالم مـــن ناحية أخرى، والتراث الأدبي من ناحية ثالثة؛ فالدلالات السياسية والاجتماعيـــة والاقتصـــادية والأخلاقية تدخل في الجزء الخاص بموضوعية العالم.

---

(1)- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص129.

(2)-المرجع نفسه، ص125.

فالبحث في تخلق نص (الشمعة والدهاليز) من خلال تداخلاته النصية يدخلنا مباشـرة إلى ترسباته وأعماقه متجاوزين بذلك السطوح التناصية اللامعة في جسد النص والتي تخفـي تحتـها النصوص المكونة المتقاطعة والمتصارعة داخل الذات المؤلفة [1].

لأن العمل الروائي عند "الطاهر وطار" سبب لمسبب، وعلة لمعلول، وصورة لأصل سابق يوازيه، ذلك أن العمل الأدبي لا يتشكل من فراغ. وينطبق القول على النص الذي نحن بصـدد دراسته، فقد أسهم التكوين السسيوثقافي والمعرفي عند "وطار" في تشكل هذا النص، بل إن فكره السياسي الذي تفتق في لحظات تاريخية معينة: هي لحظات الحرب التحريرية الجزائرية، ومشاركته فيها، تعتبر رد فعل للمرحلة التي عايشها، وهي أيضا صورة عن كره الروائي "وطار" للسـيطرة، والخضوع، وتقييد الحريات، وإيمانه بالثورة، وبالتغيير وبحرية الأفكار، جعله يعبر في روايته هـذه عن أصحابها.

إن تتبعه للمجتمع وترصده له جعله يرتبط بالواقعية التي تقدم حقائق الحيـاة الداخليـة والخارجية، ما هو متعلق بالنفس ونوازعها وأهوائها، إلى جانب تصـوير المجتمـع، فالواقعيـة في مضمونها تهدف إلى التغلغل في النفس البشرية.

حقيقي أن النفس البشرية هي مجال الفن بصفة عامة بمعنى أن الفنان يحاول أن يعبر عـن داخله الذي هو بالتالي جزء من داخل آخر، أو هو متشابه مع غيره في هذا بدرجة أو بأخرى.

فالجماعة تترسب في نفس "وطار" وفي أوعيته رواسب خلفتها الأحداث اليومية الخاصـة والعامة، وتراكمت فوقها أحداث أخرى كثيرة تعترض حياة الإنسان يوما بعد يوم.

إن تتبع "وطار" للمجتمع وتحركاته من الحرب التحريرية إلى غاية الاستقلال وما بعدها، جعله يترصد الأفكار في مواقعها واستراتيجياتها وتغيراتها، والبحث في أسبابها وعلتها [2]؛ هذا التتبع علة نشوء عمله الروائي (الشمعة والـدهاليز) حيـث تسـربت جملـة النصـوص السياسـية والسسيولوجية من ذاكرة "الطاهر وطار" إلى حلبة التناص لأنها لم تسجل حضورها فقط بل كانت الغلبة لها في صراعها في حلبة النص.

وللسياسة عند الروائي "وطار" شقان:

[1]-ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص53.

[2]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1995، ص6.

الشق الأول:

يتمثل في انتمائه إلى حرب التحرير، وانضمامه إلى صفوف الثوار.

والشق الثاني:

هو انتماؤه السياسي إلى الحزب الاشتراكي الشيوعي الذي تمثلته الجزائر بعد استقلالها، وكان هذا الحزب الذي انحاز له بعد الاستقلال، يمثل موقفه الثابت مقاما عنده وكما يمثل الخلفية المعرفية السياسية التي اكتسبها "وطار" والتي قرأها عن فلسفة النظام والحكم عند الماركسيين أو الاشتراكيين.

فالفكر السياسي الوطاري –إن جاز التعبير– متمثل في الفكر السياسي الفلسفي الماركسي. فخطابات "وطار" تنطلق من هذا الزخم السياسي والفلسفي، فهي تترجم نظريات ماركسية في إطار اهتمامه بأنظمة الحكم ودراسة المجتمع.

وتصدر أهمية "وطار" الروائي عن كونه كتب أعماله الروائية منذ بداية مشواره الفني باللغة العربية [1] مع مجابليه أمثال عبد الحميد بن هدوقة وزهور ونيسي، رغم أن اللغة التي كانت شائعة في كتابة التعبير الفني هي اللغة الفرنسية عند جيل عايشه "وطار"أمثال: محمد ديب، وكاتب ياسين، مولود فرعون، ومالك حداد وغيرهم. وبلسان هذا الجيل عبر محمد ديب عن مأساة التعبير بالفرنسية (إنني منفي في لغة عدوي) [2].

لأن "وطار" لم ينخدع بالهامش، بل تمسك بمتن الثقافة العربية وعاش في صميمها، بين ضلوعها وفي أحشائها، وكتب إبداعاته الروائية باللغة العربية، رافضا الدخول تحت لواء الكتابة الفرنسية، وهو بذلك يؤكد مرة أخرى انتماءه إلى اللغة الأم، وإلى تراثها العظيم. وهو الذي يعتبر أن الكتابة الأصيلة هي زرع في أرض الغير[3].

لقد كان لوجود كتابات باللغة الفرنسية عاملا محفزا بالنسبة إليه، على تقديم كتابة رفيعة المستوى، ترتفع إلى تلك التي تقدمها الكتابات الفرنسية، التي انفتحت على ثروات الأدب

---

(1)–ينظر: فاروق عبد القادر، نظرة طائر إلى عالم الروائي الجزائري الطاهر وطار، مجلة العربي، فرنسا، ع10، 2000، ص56.

(2)–ينظر: فاروق عبد القادر، نظرة طائر إلى عالم الروائي الجزائري الطاهر وطار، مجلة العربي، فرنسا، ع10، 2000، ص56.

(3)– مجدي إبراهيم، حوار مع الطاهر وطار، جريدة الجزيرة، ع9920، A12 Wattar, H.TM.1999

الفرنسي المتطور الذي نضجت أساليبه الفنية. لذلك فهو يعتبر وجود الأدب بالفرنسية عاملا مساعدا له.[1]

هذه هي مجمل العوامل التي أثرت في شخص الروائي "وطار" وفكره في أحرج مراحل الجزائر، التي تمر بها، إنها لحظة تحقق النبوءة؛ الزلزال؛ زلزال المجتمع ببنياته الثقافية، السياسية، وإنها الذات الرافضة للهيمنة والخضوع، للآخر، ناتج عن الشرخ في الذات الجزائرية [2].

فالمجتمع الجزائري تنتابه هالة من الانزواء والفردية فإذا كانت الرواية (الشمعة والدهاليز) هي المعمار الروائي للتاريخ، فهي شهادة عن الواقع أرادها الطاهر وطار كذلك [3].

وبذلك يكون الطاهر وطار، عربي اللسان، اشتراكي المذهب، جزائري الموطن، إنساني التصور.

---

[1]-ينظر: سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، ص84.

[2]-ينظر: عياش يحياوي، حوار مع الروائي الطاهر وطار، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر، ع15، 2000، ص83.

[3]-ينظر: الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص6.

ثالثا- فكـــــــــره

إن الأديب الذي يفتقر إلى وجود شعور يربطه بمجتمعه وإلى علاقة ديالكتيكية، تحكمهـــا أواصر عنيفة، وقوية بمجتمعه، أديب في الواقع يفتقر إلى أول شرط في الإيديولوجية الاشـــتراكية؛ لقد نما وطار مع جنين الثورة وانغمس فيها، فهذه هي العلاقة التي تجمعه بهذه الثورة. وقد اتبـــع هذا الخط في معظم إنتاجه الأدبي فلعب دورا مزدوجا؛ دور الأديب ودور المناضل مـــع إخوانـــه المناضلين في التعريف بالثورة، وبكل مميزاتها، وقدم لنا من خلال أعماله نماذج عديـــدة، وصـــورا للمناضل الحقيقي، وكل هذا فعله في إطار الخط الثوري الذي اختاره لنفسه وهو يحس أنه يساهم في بلورة الفكر الاشتراكي [1] للمسيرة الوطنية بالجزائر.

يقول جون بول سارتر: (إن كشف الحقيقة معناه التغبير، وبهذا يمكـــن اعتبـــار التغـــيير الكاشف والرافض فعلا من أفعال الثورة) [2].

لقد أعطى "وطار" مفهوما مغايرا للثورة التي معناها واحد عنـــد عامـــة النـــاس، إلا أن "وطار" يفرق بين نوعين من الثورة؛ ثورة تهدم الشكل القديم، وثورة تبني عليها؛ وهـــي الثـــورة الاجتماعية بالقياس إلى الثورة المسلحة، فإذا كانت الثورة الأولى –الثورة المسلحة– قد أرادت أن تهدم الشكل القديم وتزيله من الحياة، فإن الثورة الاجتماعية تقوم بعملية الهدم لكن هـــذا الهـــدم يتميز بالإيجابية فيعرف بها من قصة الطاحونة بأنها (...غيث سحساح يجرف الطحالب والأغصان الهشيمة ويغذي العروق الحية لتزهر الحياة وتخصب) [3].

فهذا الهدم يتناول الجذور الميتة للمجتمع على حد تعبير "وطار" (الطحالب) ولكن هـــذا الهدم يقوي العناصر الصالحة للحياة ويعمل على إبقائها، وبهـــذا ينـــدرج موقـــف "وطـــار" في الإيديولوجية الاشتراكية من بابها الواسع.

فالثورة رؤية تجعل من الهدم عملا أساسيا لإزاحة كل ما هو هشيم ضعيف مضر، وتقوية وتركيز الأصل الثابت الذي مثله مثل الشجرة الطيبة التي أصلها ثابت لا يتزعزع، فعملية الهـــدم مثل الغيث، إنما تصيب من تصيب من الأشياء البالية، المتزعزعة التي ليست لها جذور أو أصـــول ولا ثوابت، بينما تزيد في قوة ما هو ثابت وأصيل.

الثورة عنده إذن هدم، في وقت الحرب (حرب التحرير) وبناء في وقت السلم.

---

(1)-ينظر: صالح خرفي، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، ص13.

(2)-سلمان نور، الأدب الجزائري في رحاب الرفض، ص250.

(3)-الطاهر وطار "الطعنات"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، سنة1981، ص8.

فالبناء بناءان مادي ومعنوي، فأما المادي فهو ضروري لاستمرار حياة المـــواطنين، وأمـــا البناء المعنوي فهو يتمثل في وضع أسس صحيحة سليمة للمسيرة الوطنية.

فلذلك نجد "وطار" يلح على ترتيب هذا الوضع، الذي من شأنه أن يرتاح له جميع المواطنين، هذا الوضع يكون (بالشكل الذي يلائم جميع الناس) [1].

إن وضع أسس تلائم جميع الطبقات لهو البناء الصحيح ويتوقف نجاح البناء المادي على نجاح البناء المعنوي.

لقد كانت الثورة المسلحة من صنع الشعب؛ من صنع المرأة والرجـــل، أي إن الثـــورة الجزائرية تتميز بالشعبية، هذه الحقيقة التي أثبتها التاريخ، وإذا كان السلاح قد سكت بعد ليـــل الاستعمار، ونيل الاستقلال واسترجاع الشعب لسيادته، فمعنى هذا أن الثورة الجزائرية لم تتوقف، بل هي مستمرة؛ لكن هذا الاستمرار يحمل وجها مغايرا، وهذا يرجع إلى طبيعة المرحلتين أكثر مما هو راجع إلى العقيدة الثورية [2].

إن الشعوب تقف في المحافل الدولية ضد الإمبريالية والاستعمار وفي ذلك يرى "الطـــاهر وطار" أن على الشعب الجزائري أن يستمر في كفاحه حتى يتحرر كليا ونهائيا من كل عبوديـــة، يقول في ذلك: (إن الواجب لم ينته، ولن ينتهي إلا حين يكون كل الناس، حتى تكـــون صـــورة عنده، حتى تذوب كل الرواسب ... ففي الحين الذي انزاح عن كاهلهم عبء ما كان يســـمى بالواجب ... انضاف إلى كاهلهم عبء جديد بل واجبات) [3].

إذن فـــ "الطاهر وطار" يرى أن الواجب المتمثل في النضال مستمر، خـــط الواجـــب؛ واجب الماضي والحاضر متصل، والثورة مستمرة متواصلة في صورة جديدة ولن تنتهي هذه الثورة كما يرى، وهي مسبب لا يزول إلا بانعدام السبب وهو اختفاء جميـــع الفـــوارق الاجتماعيـــة، وأشكال التعسف الاجتماعي فإذا كانت الثورة في الماضي مهتمة بإخراج المســـتعمر وأعوانـــه، فاليوم هي موجهة ضد الاستغلال والفوارق الاجتماعية، وإن كان الاستعمار بالأمس يمثـــل همـــا وعبئا واحدا؛ فاليوم قد زادت الهموم وأصبحت الأعباء كثيرة، وبالتالي تتعدد الواجبات وخاصة في فترة بداية الاستقلال كوجود الإقطاعية والبرجوازية ... إلخ.

فالروائي "وطار" تنبه إلى مسألة (الواجب) الذي لم ينته وهو بذلك يشـــير إلى الإنســـان المناضل الحقيقي الذي ما أن يضع السلاح المادي (البندقية) إلى أن يرفع سلاحا آخر وهو مبادئـــه

---

[1]-الطاهر وطار، الطعنات، ص110.

[2]-ينظر: صالح خرفي، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، ص15.

[3]-الطاهر وطار، الطعنات، ص130.

التي بفضلها يناضل. كما أشار إلينا "وطار" كقراء أن من حق كل جزائري أن يتحرر من كل الفوارق من كل العبوديات من كل ممارسة احتكارية.يقول في هذا الصدد: (لقد قيل ... لا يسجد بعد اليوم جزائري لجزائري، فهل يعقل أن نبقى للشركات الاحتكارية ساجدين ؟ [1].

إن هذه الثورة التي اهتم بها الروائي وطار ظلت تعبر عن عروبتها، وهي ميزة هامة للثورة ولذلك فقد اتخذ وطار موقفا فنيا جسده لنا من خلال لعبة الحرب التي يختارها الأطفال على أساس أن بعضهم يمثل فرنسا وبعضهم يمثل العرب. يقول في يوميات فدائي على لسان أحد شخصياته: (كنت وقتها صغيرا، لا أتجاوز الرابعة عشرة، ألعب مع ابن عمي، نخوض غمار معركة عنيفة كالتي تدور في قالمة، وخراطة وسطيف، تارة هو العرب يغلبني، وأنا الفرنسيون، وتارة أنا العرب حين أغلبه وهو الفرنسيون) [2].

ولذا نادى وطار باستمرارية الثورة والحفاظ عليها، لأن للثورة المسلحة امتدادا يشمل الثورة الزراعية [3] كما نبه إلى الأخطار التي تقف في وجهها ذلك أنه وضع أصبعه على صراعات المرحلة الوطنية الديمقراطية وما تحمله هذه الصراعات من ايجابيات وسلبيات والتي تتزاحم في رحم الإنجازات الديمقراطية والثورة الزراعية ومن بين هذه الأخطار فكرة الإقطاعية وفكرة البرجوازية.

لقد أتاحت لنا أعماله الإطلاع على تجربة الثورة الزراعية، كنتيجة ارتباطه العضوي كمثقف بينه وبين الطبقات العاملة، والحديث عن الثورة الزراعية يقودنا إلى استرجاع صورة القرية" [4] وما قاسته من ويلات الاستعمار؛ لأنها كانت الطعم الأول لغذاء الثورة، وهذا المشروع "مشروع الثورة الزراعية " عانى من عقبات الإقطاع" [5] التي نبه إليها في أعماله التي من خلالها يجبرنا على الوقوف وجها لوجه أمام واقع طبقي، فيضعنا أمام نموذج الإقطاع، هذا النموذج الذي لا يؤمن بالاشتراكية، لأنها غير نابعة من الواقع الجزائري بل هي مستوردة، يقول على لسان بطله: (الشياطين الملاعين يخطط لهم الروس بأدمغة إلكترونية ينقلون خططهم حرفا حرفا) [6].

---

[1]- الطاهر وطار، الطعنات، ص131.

[2]-المصدر نفسه، ص41.

[3]-ينظر: محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1983 ، ص19.

[4] يمكن الرجوع إلى: العشق والموت في الزمن الحراشي في هذه النقطة.

[5] الإقطاع يتمثل في الملكية بالدرجة الأولى، يقوم على نزعة اقتصادية، يستحل الاحتكار وكانت الثورة الزراعية طريقا للقضاء عليه.

[6]-الطاهر وطار، الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1980، ص110.

ويرى وطار أن عرقلة الثورة الزراعية، يقف وراءها وسط استعماري ما يزال حلمه تعقير بذرة الثورة الزراعية والثورة الاشتراكية، يقول وطار على لسان أحد الشخصيات: (المعركة لا تنتهي عند هذا الحد يا عمي عبد القادر، لو كان الأمر بهذه السهولة والبساطة لما كشفوا عن أنفسهم إطلاقا. هؤلاء الطلبة وعددهم لا يتجاوز السبعة لا يمثلون أنفسهم، وإنما يعكسون تيارا قويا خيوطه تتفرع على كامل بلادنا، وتلتقي مع أخرى تتفرع على كامل العالم) [1]. فإجهاض الثورة الزراعية هو ضرب للمكتسبات الديمقراطية كلها كما يذهب الطاهر وطار.

والخطر الثاني الذي أشار إليه والذي يهدد الثورة الزراعية هو البورجوازية. فالبورجوازية ليست خطرا يهدد مسيرة الثورة الزراعية فقط، بل يهدد الجو العام؛ بما أنها رؤية تتغلغل داخل أوساط الشعب.

فالبورجوازية هي عقلية وسلوك أكثر منها قوة مالية، فالقضاء عليها كرؤية حياتية ينبغي جهدا كبيرا؛ لأنها تهدد الثورة الزراعية، ومن أكبر الأسباب المساعدة على تفشي الذهنية- البورجوازية هي دعوتها إلى العيش السهل. وعبر عنها وطار في قصة اشتراكي حتى الموت (كم أحب السفر في مثل هذا الجو كنا نتعشى معا في الشريعة، ونرقص، ولربما بتنا هنالك طريق البرجوازية سهل؛ الانحدار ثم الانحدار ثم الانحدار نحو قتل الوقت) [2]. فهذا الفرد البرجوازي يميل إلى السهولة، إلى قتل الوقت.

والبرجوازي ميال إلى الامتياز في الحياة، بتنمية امكاناته الفردية على حساب وطنيته، والتعالي على الطبقات الشعبية في جميع أمور الحياة، حتى يتسنى للناس ذلك الفارق الذي يفصل بينهم؛ فالبرجوازي يريد أن يخلق عالمه بعيدا عن جميع طبقات الشعب كما يقول وطار: (ما أكثر الاعتبارات في الحياة الرأسمالية والبرجوازية) [3].

لقد أخذت قضية مفهوم الثورة عند "وطار" قسطا كبيرا من فكره وفنه، لذا فهو يقف وقفة طويلة عند ظاهرة الثوري بالبطاقة التي تمكن لحاملها من إثبات انخراطه في صفوف التحرير؛ هذه الظاهرة التي استفحلت بعد الاستقلال، وزادت من حدتها في السنوات الأخيرة، فكانت "عين وطار" ترى المستقبل وتفحصه، وتعرف إلى أي مدى ستصل به هذه الأمور، ويستفحل أمرها يقول على لسان أحد شخصيات روايته: (كل شيء بالبطاقة اليوم ...؟ الماضي الثوري لابد

(1)-الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1982، ص39.
(2)-الطاهر وطار، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1984، ص98.
(3)-المصدر نفسه، ص90.

من بطاقة تشهد عليه، النضال لابد من بطاقة تثبته. حسن السيرة، لابد من بطاقة. الخيانة فقط لم توضع لها بطاقة نعرف كلنا الخائن ولكن لا نستطيع أن نواجهه لأن البطاقة هي الصح).[1]

ومقابل هذه القوى التي تريد الرجوع بالتاريخ إلى الوراء –حسب تعبيره– تقف قوى أخرى تعرض نفسها للموت، هذه القوى تحدث عنها "الروائي وطار" فنيا، هذه القوى لا يهمها أن تذبح مثلما ذبح "زيدان" [2]، وأن يشوه وجهها بالحامض، مثل ما شوه وجه "جميلة" [3]، فهذه القوى تناضل وتدرك جيدا أن العوالم الجميلة ستحقق كثمرة من نضال العامل والفلاح.

لقد عبر "وطار" عن هذه القوى في صورة "جميلة" التي تمثل التضحية في سبيل إنجاح الثورة الزراعية وإنجاح الاشتراكية (إنك يا جميلة منتصرة، قهرت الظروف والمحيط والذات، انعتقت تماما حتى بلغت حد النضال من أجل أعتاق غيرك، أعتاق الجزائر من هيمنة الإقطاع وتسلط الاستغلاليين والظلم والعسف) [4].

وفي إطار دفاعه عن الثورة التي تعني إيجاد أسس سليمة وهدم شكل قديم، من شأنه أن يعرقل مسيرة الثورة، يقف الروائي "وطار" متناولا نماذج اجتماعية متجاوزا الوصف إلى النقد ولعله أبرز قاص جزائري كما يقول محمد مصايف سمح لنفسه لحد الآن بتناول القضايا الحيوية بالنقد الجريء هو الطاهر وطار [5].

فانتماؤه إلى المجموعة، يجعله يضع يده على المشاكل الاجتماعية التي هي مشاكله في الأخير، ولهذا كان فنه انعكاسا لما يسود في المجتمع يقول: (فلكي يدخل المرء الإدارة ينبغي له أن أكتاف فرعون أو شمشون الجبار ... أو على الأقل تكون أخته في جمال الجازية) [6].

هذا هو موقف "وطار" من الثورة، وموقفه من الجو الذي أعياه والذي يتنفس منه، وهذه هي رؤيته للثورة ودفاعه عنها. وهذا هو فكره الذي تبلور في رواياته، ولنعكس فيها فكون ثورة جديدة؛ ثورة تحرير الإنسان من ربقة الإنسان بمنهج اشتراكي الرؤية، والتصور.

---

(1)- الطاهر وطار، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1984، ص166-167.

(2)-ينظر: الطاهر وطار، اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ط4، ص273.

(3)- ينظر: الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص120.

(4)-المصدر نفسه، ص33-34.

(5)-ينظر: محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، ص36.

(6)-الطاهر وطار، الطعنات، ص69.

أولا-العنوان (الشمعة والدهاليز)

أ-العنوان يتصدر النص، ويتعالق بالمسارات الدلالية التي يحملها فهو يحتويه ويعمل على تهيئة القارئ لتلقيه ، و"الشمعة والدهاليز" عنوان للرواية، يستحق من القارئ وقفة من خلالها، يتأمله، يفككه في ضوء النص، وفي ضوء الواقع الراهن، الذي يحيل إليه.

العنوان يتكون من دالين ويتوسطهما حرف عطف، فلغويا يمكن تفحص هذين الدالين كالتالي:

1-الشمعة:

يلاحظ القارئ أن الروائي أفرد لفظة الشمعة من العنوان جاعلا إياها في أعلى الصفحة ووسط السطر مما يشير إلى أنه فضلا عن الغاية الجمالية، بتوجيه سمة التناسق بين اللفظين:إلى وظيفة دلالية، وهذه الوظيفة كي تتوضح لابد من البحث في ما وراء لفظة الشمعة، وتفكيك معانيها المعجمية.

فقد ورد في لسان العرب:

الشمع، موم العسل الذي يستصبح به، الواحدة شمعة وشمعة [1]، وأشمع السراج: سطع نوره. والشمع والشموع والشماع والشماعة والمشمعة. والطرب والضحك والمزاح واللعب. والشموع: الجارية اللعوب الضحوك، قيل هي المزاحة، الطيبة الحديث التي تقبلك ولا تطاوعك على سوى ذلك [2].

وهي مادة تفرزها النحل وتصنع منها بيوتها المسدسة، ونجد أن الدلائل تتقارب إلى حد الالتحام في معنى واحد.

وبما أن الشمعة كثيرة الاستعمال وكثيرة الدلالات في مختلف الديانات فالشمع في الكتاب المقدس [3]، مادة معروفة سهلة الذوبان بالحرارة وردت في المزامير(4/22) إصحاح، و(5/27)، وفي متى الفقرة (4/1)[4].

---

(1)-ينظر: ابن منظور، لسان العرب،ج 8، ص185-186.

(2)-ينظر: إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، ص494.

وينظر: عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1988، ص347.

(3)-ينظر: نخبة من الأساتذة، قاموس الكتاب المقدس، منشورات مكتبة المشعل، بيروت، ط6، 1981، ص521-524.

مشمع: خبر يعني سمع، بالعبرية أما شمع؛ اسم عبري بمعنى الله يسمع، ومصدرها من معنى السمع.

شموع: معنى مسموع من الله، ولها معنى آخر: جاسوس، أما لفظة "دهاليز" فتأتي في وسط السطر، بعد لفظة الشمعة.

2-دهلـــــز:

الدهليز، فارسي معرب، والدهليز بالكسر ما بين الباب والدار، والجمع الدهالز [1] ومن هذه الاستعمالات، يتبين لنا أن الشمعة استعملت بمعنى النور والمرح، وكلها صـفات ايجابيـة، مصدر خير. والدهليز استعمل بمعنى المكان الفاصل بين الدار والباب.

3-الـــواو:

واو العطف، والعطف هنا لا يبقى في حدود تعريف النحويين باعتباره تابعا يتوسط بينـه وبين متبوعه حرف عطف، كما أن الواو هنا لا تفيد الجمع ومطلق الاشتراك فقط، بل أيضا هـي تشير إلى المصاحبة الزمنية الحالية، لا ترتيب فيها ولا تعاقب ومرد ذلك هـي يمكـن اجتمـاع متناقضين في لحظة واحدة حسب رؤية جدلية فاجتماعها هو توليد الشرارة.

ووفق هذا تكون الواو هي السلطة التي تجمع بين النور والظلام، بين التحرر والظلاميـة، بين الاشتراكية والإقطاع، بين الفكر النير والفكر الاسـتبدادي ؟ فتكـون بـذلك الـدهاليز "الاسلاماوية" والشمعة "التقدمية" والواو "الأعور"بتعبير أهل الكتاتيب هو السلطة التي ترى بعين واحدة فتجمع بين المتناقضات للقضاء على الكل باسم "السياسوية" لأنه لا يمكـن للمسـتبد أن يعيش في النور.

إفراد الشمعـة مقابـل الدهاليـز:

أما إفراد الشمعة مقابل الدهاليز، التي جاءت في صيغة جمع تكسير، فالإفراد ذو دلالـة واضحة على غلبة الدهاليز وكثرتها، يقول الراوي في الرواية في الفصل الأول تحت عنوان دهليز الدهاليز: (إنها تفاصيل التفاصيل ... بل إن سراديب تنفتح أمامك فتروح تترل مدفوعا بقوة ما لا تدري ماهيتها، وكلما اقتحمت سردابا، وجدت نفسك في دهليز آخر، ينفتح علـى سـراديب تمتصك فتترل وتترل لا إلى مكان ... بل إلى دهليز وسراديب ممتصة أخرى) [2].

---

[1]-ينظر: ابن منظور، لسان العرب،ج5، ص349. وينظر: عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ص213.

[2]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص11.

ويتضح أن الدالين (الشمعة والدهاليز) وقوعهما على طرفي نقيض، فالشمعة ترمز إلى النور، والدهاليز ترمز إلى الظلمة، ذلك أن لفظة الدهاليز تستحضر لدينا صورة السراديب والمتاهات والكهوف وغيرها من الرموز التي توحي بالغموض وعدم الوضوح والصفاء، وجهل المصير، والأمور غير متوقعة. أما الشمعة فهي عكس ذلك، رمز النور وهي التي تبدد الظلام وتكشفه.

فتقديم الشمعة على الدهاليز، أمر له ما يسوغه؛ لأن الواقع مليء بالدهاليز يلفه الغموض، والمصير المجهول، في حين أن الشموع قليلة.

الشموع الواضحة في ذاتها، الرامزة للوضوح، فالشمعة واحدة فكذلك كان الشاعر المثقف الثوري المحكوم عليه بالإعدام واحدا، وكذلك كانت الخيزرانة واحدة، بينما الملثمون كثيرون وغير واضحين، فالشاعر معروف؛ اسم يعرفه التاريخ الإنساني وتعرفه الإنسانية منذ وجدت، يعرف نسبه، وامتداده في عمق العصور، وأيضا الخيزرانة لا يجهل نسبها أحد، ولا أهدافها ولا تاريخها.

بينما الملثمون العديدون تلفهم ضبابية الانتماء، وتحف بهم غشاوة سوداء لا يعرف لهم مصدر محدد، أو اتجاه معروف، تتنازعهم الشكوك. وهذه الكثرة هي علامة عدم الوضوح، في حين أن الشمعة واحدة معدودة، فمن باب المنطق أن يتصدر المعلوم المجهول، والواضح الغامض، والمعدود المختلف.

هكذا يبدو التناقض على المستوى الأول، بين الضوء والظلمة، ثم على المستوى الثاني بين المفرد في الشمعة وصيغة الجمع في الدهاليز.

4-البناء الخارجي للرواية:

اقتضى البدء في العنوان بالشمعة، ولفظ الدهليز يعقبه، مما يجعل الخير هو الأصل، والشر مطاردا له؛ يعاديه ولا يصادقه؛ فترتيب العنوان الدهليز بعد الشمعة متعقبا له لا متأخرا عنه، فكأن الروائي "وطار" يريد أن يجعل الخير هو الأصل في الإنسان، والشر مناوئا له، ومعقبا له بيد أنه يعكس الأمر في بنائه الداخلي للرواية. وكأن الروائي يقف في حيرة بين جدلية الأصل والفرع؛ هذا الصراع الذي يطرح مشكلة إنسانية، تضرب بأطنابها في عمق تاريخ الإنسانية (صراع الآلهة؛ آلهة الخير وآلهة الشر) أو صراع الإنسان الأول (هابيل وقابيل) كما في الأسطورة اليونانية، وفي الكتب المقدسة.

فالبحث في مدلولية الشمعة والدهاليز بحث في عملية البدء بدء التكوين، أسئلة تعانق الإنسان منذ وجد وهو يرتاد الحقيقة. فهذا الترتيب ينم عن مقصدية المؤلف في خلط أوراق المتلقي وخرق أفق توقعه خاصة عندما عكس عملية بنائه الداخلي [1].

فعالم الرواية وعالم الدهاليز، يدخل فيه القارئ من دهليز إلى دهليز آخر، وكلما تعقدت هذه السراديب كثرت الحيرة، وزاد التساؤل حول هذه الظلمات التي تتخذ أبعادا نفسية وأبعادا اجتماعية وتاريخية وسياسية، إنه عالم يطغى فيه الشر على الخير؛ فعالم الشر متعدد؛ لأنه هو صراع الوعي واللاوعي.

5-الدلالة الدرامية:

يقوم عنوان الشمعة والدهاليز على موقف درامي، يقترب كثيرا من التجارب الروائية الحديثة المتجاوزة للتقاليد الروائية التقليدية، والتي تعتمد على التجسيد والتجسيم من خلال تأكيدها على المكان الاجتماعي العام.

فالذي يتلقى هذا العنوان؛ فهو لا يقرأ عنوانا يدل على مكان محدد أو زمان معروف إنما هو بصدد عنوان يقف فيه موقفا غامضا يتسم بالتجريد، ويمتلك القدرة على البوح بكل شيء، وعدم القدرة على قول أي شيء.

فكل شيء في الحياة يقوم على التوالد؛ النور من الظلمة، والظلمة من النور ﴿تُولِجُ ٱلَّيۡلَ فِي ٱلنَّهَارِ وَتُولِجُ ٱلنَّهَارَ فِي ٱلَّيۡلِ وَتُخۡرِجُ ٱلۡحَيَّ مِنَ ٱلۡمَيِّتِ وَتُخۡرِجُ ٱلۡمَيِّتَ مِنَ ٱلۡحَيِّ وَتَرۡزُقُ مَن تَشَآءُ بِغَيۡرِ حِسَابٖ﴾ [2] فبعد الليل يأتي النهار لكن لا يوجد هناك -ولا نعني مجالا مطلقا- فاصل بين النور والظلمة، وتخارج النور والظلمات من بعضها هو الذي يكون مفهوم الصيرورة.

وفي هذا السياق الذي يدركه "وطار" والذي يترع فيه مترعا اجتماعيا فلسفيا يأتي عنوان الرواية، والذي استثمر فيه رصيده الفلسفي والاجتماعي والأخلاقي والنفسي؛ وبهذا المعنى فإن العنوان وما يمنحه من معطيات هو موقف درامي غير متجانس الدلالة لأنه يحترم ترتيب العناوين الفرعية.

حيث يتمثل هذا الموقف في دلالة الحدث الروائي المركزي، متمثلا في موت الشاعر المثقف (المغدور) في الفصل الثاني من الرواية (الشمعة) وأسباب موته التي ذكرت في الفصل الأول من الرواية (دهليز الدهاليز) إذ بدأ باسترجاع الأسباب والظروف ثم ذكر الموت.

---

(1)-ينظر: عبد الملك مرتاض، قراءة نقدية في رواية الشمعة والدهاليز للأديب الجزائري "الطاهر وطار"، مجلة العربي، الكويت، العدد 451، يونيو 1996، ص112.

(2)-آل عمران، 26-27.

فإذا نحن بصدد عنوان يقوم على حدث درامي غير متجانس لأنه لا يأخذ شكل احتـــرام أو علاقة استلزام كما في المنطق الرياضي.

فما أن يدخل القارئ إلى العالم الدخلي للرواية، وهو مدفوع بالمعطى الحـــدثي المفتـــرض ممثلا في تهميش المثقف وقتله حتى تتجلى له الدلالة التي لم يفصح العنوان عنها، وإن كان قد لمـــح إليها، وتتمثل هذه الدلالة إعطاء تدليلات وشروحات مسبقة للوضـــع الاجتمـــاعي والسياســـي والثقافي، الذيأدى إلى اغتيال شمعة المثقف الشاعر وهذا ناتج عن تغييب الدور الوظيفي للعلـــم – الحوار– للمثاقفة في حياة الشعوب بأكملها وفي حياة الشعب الجزائري بخاصة.

6–خصوصيـــة لفظـــة الدهاليـــز:

هذا الجزء الثاني من العنوان يقوم على مادة لغوية، دخيلة على الرصيد اللغوي المعجمـــي للغة العربية، وفيما يبدو أن كلمة دهليز تدل على مكان بين الباب والدار. أما دلالته الحديثة المتواضع عليها وهي الظلمات، سواء أكان المشار إليه هو المكان، أم المكان المظلم، فهذا يعـــني بحكم وظيفة الدهليز هو الهامش، فهذا المؤشر يترع بنا منذ البداية مترعا سياسيا، وهو حالة الجهل والظلام والتهميش التي يعيشها المثقف.

7–خصوصيـــة لفظـــة شمعـــة:

تحيل في وعي المتلقي إلى وجود حياة إنسانية مرتبطة بالشقاء المادي والمعنوي، وذلك من خلال مجموعة من الدلالات الضمنية والتي هي من أهم خصائص الشمعة:

أ) الاحتراق ليستضئ الآخرون (التضحية).

ب) قصيرة المدى في الاستعمال، لا يمتد نورها طويلا.

جـ) تحيل على طبيعة وجودها في مكان مظلم، ملتو، بعيد عن الأماكن النيرة (مكان مترو) بعيد عن قلب الحضارة، على عكس من كلمة مصباح وما يحيل عليه من إحساس بالظهور والامتـــداد والقوة.

هذه المعطيات الدلالية السلبية لكلمة الشمعة تكثف وتجمع في العلاقة المكانية الثانية مـــن هذا العنوان ذلك أن الشمعة ضعيفة وضئيلة بسبب كثرة الظلام. فقد استحالت وظيفتـــها مـــن الإضاءة باقترانها بالدهاليز الشديدة الظلمة.

8-المكان الروائي من خلال لفظة الدهاليز:

يتصف بالظلام وبالفراغ من عالم المعنويات والذي على النقيض تمثله (الشمعة)، فـإدراك وطار للعالم الروائي في هذه الرواية -حسب ظني- إنما هو إدراك شخصياتي (الأشخاص)؛ إذ ونحن نعاين العناوين الرئيسية والفرعية والنص، نحس اهتماما بالإنسان (الفاعل) (أو المفعول به) أكثر منه بالزمان والمكان المفعول فيهما.

وكلمة دهليز تضعنا أمام مجموعة احتمالات ابتدائية كعادة وطار في ذلك:

فقد يكون الذي شكل الدهاليز إما الحالة المزرية المعنوية والمادية التي يعيشها الشعب، والتخلف الحضاري المرعب الذي يطبع حياة القاعدة الشعبية المهمشة والتي ما زال وعيها يتشكل تشكلا أسطوريا، أو تكون لغياب الوعي وقد يكون متصلا بالآثار السلبية للحرب التحريرية على مجتمع هش متخلف.

والأرجح أن هذه الاحتمالات تتكامل في ما بينها لتكون صورة الدهاليز المتمثلة في الوضع الآتي:

فبطل الرواية الأستاذ، الشاعر، الذي ينير درب الجماهير بعلمه، والذي يحترق حتى يستضيء الآخرون فيرمز له بالشمعة فقاسمهما المشترك هو الإضاءة.

أما مجموعة الملثمين فيرمزون إلى مجموعات وجهات معينة رامزة، وإن كانت تتفق في رمز واحد الظلام والظلم.

9-الشمعة والدهاليز عنوان للاستحالة:

استحالة تعايش نقيضين على طول المدى والخط، استحالة تعايش الوضوح والغموض؛ العلم والجهل، الحوار والانفتاح والانغلاق. فهذا النور الباهت الذي لا يمكن له أن ينفذ إلى الظلمات كلها، ظلمات السراديب والدهاليز، فكما اختلفت تسمية السراديب هذه حسب الشكل وحسب المعنى إلا أنها تبقى تدل على معنى واحد؛ فالاختلاف في الظاهر، والباطن واحد هو العنف [1].

وإن كانت الشمعة رمزا للأمل، إلا أنه أمل ضعيف؛ يعززه الإحساس بالانزواء والانقطاع وعدم القدرة على التكيف مع الواقع، فتبدو حركة اليأس مهيمنة.

---

[1]-ينظر: مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، مج28، 1999، ص313-314.

أما الشمعة فهي تعبير عن أمل الخروج من العزلة والاندماج في حركة المجتمع؛ فالشمعة أمل المثقف في معانقة مجتمعه وأفكاره. إلا أن العنوان يؤكد استحالة الأمل وخيبة الرجاء.

10-الشمعة والدهاليز عنوان للأسطورة:

كثيرا ما نجد خصائص عامة لروح الإنسان مجسدة في عمل فني[1] والذي أبدعته هي عبقرية على جانب كبير من الوعي بحركة التاريخ، وبإحساس مرهف بالروح، ولا تعدم ذلك العمل الذي هو بين أيدينا، الذي يرصد حركة مجتمعه ونزعاته.

هل العنوان رمز لأسطورة سندبادية تبحر في المكان؛ سندبادية البر، لا سندبادية البحر، فهي إبحار في عالم المتاهات، والظلمات، حيث العتمة التي تخفي ما لا تبدي ؟

أم هو تأكيد مرجعية شخصية "بروميثيوس" المتمرد على الآلهة، الذي يقود حربا ضدها من أجل مساندة الجنس البشري، بقبس من نار، مما يعرضه للعقاب الشديد، مثله مثل بطل الرواية الذي يتعرض للاغتيال ؟ فإذا كان هذا القبس الذي يشترك فيه اقتسام الزعامة اثنان؛ واحد يضرب بجذوره في أطناب التاريخ والآخر يطفو الآن فوق سطح هذا الزمن؛ ويظل القبس من النار والنور هو الذي خلد كلا منهما؛ فإذا كان حلم بروميثيوس هو مساندة بني الإنسان؛ فالشمعة هي حلم الجماهير وحلم المثقف في تحقيق كل ما ناضل من أجله يوما ما؛ إنها ثنائية المعرفة، والجهل عبر الزمن الإنساني.

ثانيا-العناويـــــن الفرعيـــــة:

في الرواية عنوانان:

أ-دهليز الدهاليز[2]: لم يحترم "الطاهر وطار" الترتيب في وضع عنوانه الفرعي حسبما وضعه في البناء الخارجي، فإذا كان في بداية الأمر -أي العنوان الأساسي- أراد أن يجعل الخير هو الأصل والشر مناوئا له، بيد أنه في بنائه الداخلي وضعنا أمام حتمية الشر: هو أصل في الكون. فعندما اصطدم بهذا الواقع؛ الواقع الذي يتنفسه، تبدد الحلم والتفاؤل الذي أرضعته له مذاهب الواقعية تشاؤما، فكان حلمه أن يتبدد الظلام بقوة النور، نور المبادئ الاشتراكية، لكن واقع بلاده، جعله يعكس المعادلة.

---

(1)-أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، الهيئة الشعبية للنشر والتوزيع، الرياض ، د ط، دت، ص 306.

(2)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص9.

دهليز الدهاليز [1]، فصل من رواية يتجاوز فضاءه الروائي واحدا وتسعين صــفحة، في دهليز الدهاليز نتعرف على شخصية الشاعر في فترات طفولته، حيث كان يساعد المجاهــدين ثم فترة تعلمه بالثانوية واتصاله بالثقافة الاشتراكية واليساريين، ومن ثم مرحلة الثمانينات وما فيهــا من تناقضات فكرية وثقافية وجدلية الماضي والحاضر وذلك من خلال الاسترجاع السردي.

فالتركيب هنا (دهليز الدهاليز) ليس مجرد مضاف ومضاف إليه، بل يحمل دلالــة قويــة تعني أنه أصل الدهاليز وأكبرها فهو جذر المشكلة وأصل المحنة [2].

فالإحساس بهاجس الصراع يأخذك إلى ترتيب العناوين والغلبة للأقوى، فالصراع الذي تجسده الكلمات أو المقاطع أو التراكيب تجسيداً الصراع تاريخي؛ صراع الطبقات، وتبادل الأدوار فالأمل كان يأخذ "وطار" أن يغلب عالم الوضوح والنور على عالم الظلام، لكن الواقــع أثبــت عكس ذلك.

فالعناوين الفرعية محطات وتمويهات تشبه صاحب الناي الذي يلــون تمويهاتــه بتلــون المواقف وهذا في حد ذاته تناص مع اللون الشعبي الذي يريد من خلاله الروائي، أن يجــد نمطــا روائيا خاصا به كسياسي وصحفي، وخاصا بتوجهه الاشتراكي، لذلك فهو يكسر الخطية ويحطم الترتيب الأولي مثلما يكسر إيقاعاته الغنائية الشعبية، فهو يتناص مع التــراث علــى مســتوى الأحداث والأزمان.

لقد تكسرت خطية الترتيب مثلما تكسر تفاؤله الذي أبداه في بداية الأمر، تكسر هــذا التفاؤل على إيقاعات الواقع الصاخبة العائمة، ولا يرى في وسط هذه الضبابية إلا شمعة واحــدة مهمشة، فهو في هذا الفصل يقدم صورة تحمل سوداوية هذا الواقع، وغموضه، بتعدديته المجهولــة الأصل والنوايا ومرارته، مما جعل الروائي يعيد ترتيب أوراقه، فيغلب طــابع الســوداوية علــى التفاؤل، وطابع التشاؤم على الأمل.

وبما أن العنوان هو وحدة صغرى [3] لوحدة كبرى، أو هو النواة التي ينسج منها الــنص وباعتبار العنوان تكثيفا [4] للنص، فهذه اللفظة "الدهاليز" قد تمططت مــدلولاتها عــبر الــنص متكررة في سياقات مختلفة ، والهدف منها هو تعميق الانفعالات، وزيادة الإحساس بمعناها بعمق؛ لأن الروائي يزاوج بينها وبين لفظة "السراديب" ويجعلها مرادفة لها في المعنى، يقول في ذلك: (لا

(1)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص9 إلى غاية ص99.

(2)-مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة الفكر ، الكويت، العدد1، مج28، 1999، ص311.

(3) -Leo HOEK, la marque du titre, p152.

(4)-ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص101.

تجد بابا في دهليز القضية ... بل إن سراديب تنفتح أمامك فتروح تترل مدفوعا بقوة ... وكلما اقتحمت سردابا وجدت نفسك في دهليز آخر ينفتح على سراديب) [1].

دهليز الدهاليز هو البحث عن الأصل، وهذا ما أشرت إليه في البداية، هو البحث عن رأس الخيط فهو يبدأ من بداية المشكلة وبداية تكون هذه الدهاليز، فالفصل الأول هو بحث في الدهليز الأول، في أساس الإشكال؛ فدهليز الدهاليز في الحقيقة حدث ابتدائي تأسيسي، يفيد إمكانية التحول والتغير انطلاقا من دهليز واحد إلى دهاليز كثيرة. انطلاقا من هذا الدهليز الذي يعني المكان المظلم وباتجاه (الدهاليز) هذا التغير يتم عبر الزمان، وهذا معناه أن الدهاليز لها دلالة الحدث عبر الزمن والمكان: الدهاليز = (زمكانية) تكونت عبر محطات تاريخية التي قد وصفها لنا الراوي داخل السرد، ويتجانس العنوان الفرعي هذا مع محتواه المضموني، في ترتيب سرد الأحداث، ويأتي الموقف المعبر على دلالة الحدث المركزي متمثلا في نشر الأوراق الماضية التي يسترجعها (الراوي) والمعبر عنها بأصل أو جذر المشكلة، إنه الماضي؛ إنه التاريخ. وبما أن الصيغة التي ركب بها العنوان هي التعريف باللفظة بالإضافة، إذن فالأصل معروف.

ب-العنوان الفرعي الثاني: الشمعة

الشمعة: عنوان للفصل الثاني [2] عدد صفحاته مائة وسبع صفحات، وبعد الغزلة والانقطاع تأتي الشمعة الخيزرانية، كبصيص من نور لتشد الشاعر إلى الحياة. فيبادلها الإحساس الجميل إلى درجة التصوف، وتصبح صورة غير قابلة للوصف، فإذا هو بالنسبة إليها وليا من أولياء الله الصالحين. وإذا هي بالنسبة إليه الشمعة، الخيزرانة، البربرية، التي تقتل ابنها لتمكن للإبن الآخر من استعلاء العرش، فكأنما هي صورة الجزائر[3] التي تأكل أبناءها حتى يتناوب حكمها.

والخيزرانة هي أيضا تلك التي جمعت بين العرب والبربر وأنجبت حاكما للبلد، إذن الشمعة هي عنوان للحضارة، للأمل الذي يأتي بعد السوداوية، أمل يرجع إلى قلب الشاعر، روح التفاؤل.

---

[1]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص11.

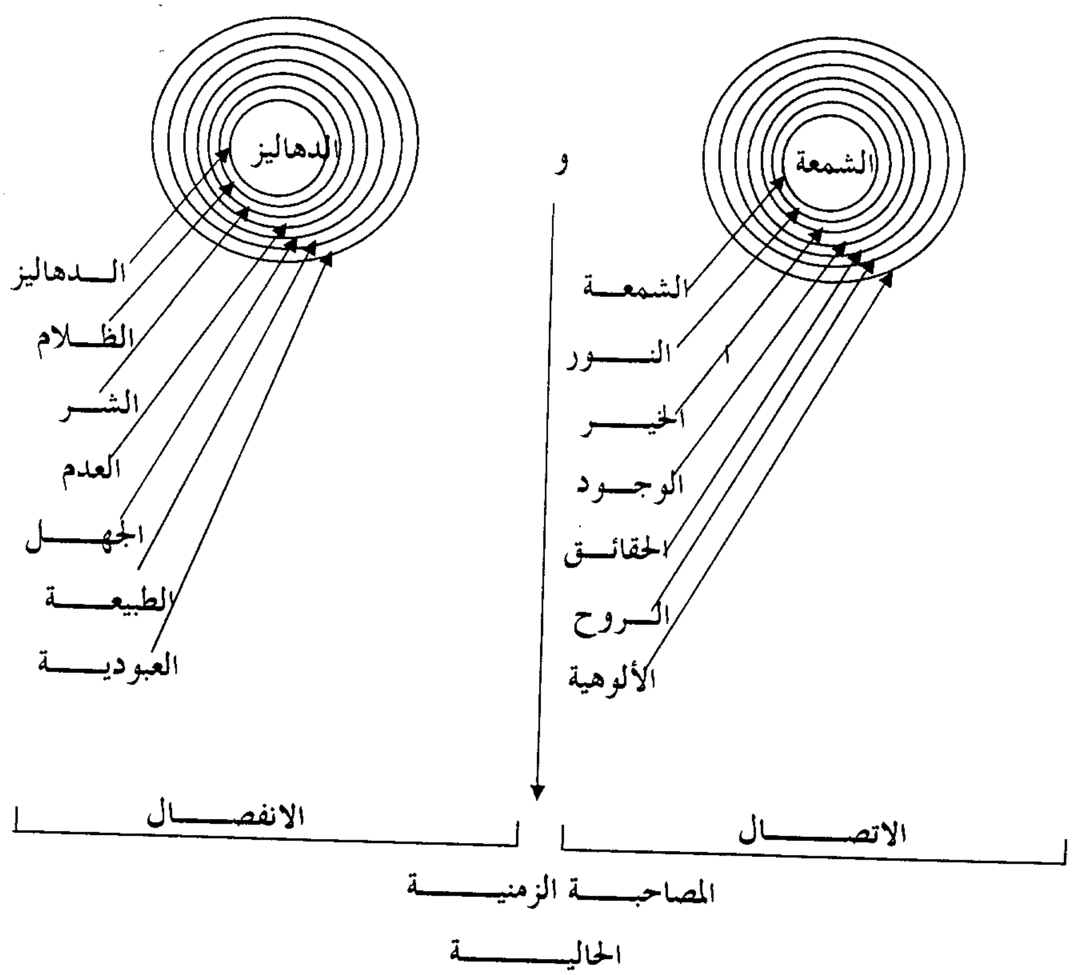
[2]-ينظر: الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص100.

[3]-ينظر: مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، مج28، 1999، ص312.

والشمعة هي عنوان للاتصال؛ لأن الخيزرانة أعطت معنى لحياته، وأعطت دفقا جديـدا لوجوده، فهي صوت لم يألفه ولون واضح جميل؛ لأن الشمعة مصدر للنور، والنور هو مبدأ الخلق والظهور [1]، والظلمة هي العدم، فالاتصال يكون بالروح لأنها النور.

أما الانفصال فيكون بالجسد؛ لأنه ظلمة وعدم، فالظلمة تجسد الطبيعة؛ لأن الظلمة أصل سابق عن النور [2] ،ومن هنا كان الشر سابق للخير في اعتقاد الطاهر وطار، وبذلك قدم الظـلام على النور.

وبذلك نجد أن كلا من الشمعة والدهاليز هي حلقات تتسع دوائرها مع اتساع المـتن، وتتعدد دلالتهما وفق الترسيمة الآتية:



---

[1]-ينظر: سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،دندرة للطباعة والنشـر، بـيروت، لبنان، ط1، 1981، ص218.

[2]-المرجع نفسه، ص218.

11-العنــــوان والايدولوجيـــــا:

يقول رولان بارت: لا يوجد أي عنوان لا يحمل آثارا إيديولوجية فـــلا يوجـــد عنـــوان بريء[1].

فالايدولوجيا تعكس أفكارا وقيما، وتعكس مبادئ ووعي المجتمع، والتي تضمن توزيـــع الأدوار (المستغِل -والمستغَل)، إذن هو صراع الايدولوجيا بين الطبقة المهيمنة والطبقة الخاضـــعة وتختفي إيديولوجيا الطبقة المهيمنة لكنها تظهر في اللغة، تظهر في لغة الدهاليز، والسراديب.

ووفق هذا تكون الواو هي السلطة الجامعة بـــين الظـــلام والنـــور، بـــين الاشـــتراكية والإقطاعية، تجمع بين المتناقضات لتخلق لغة الدهاليز. إذن فالعنوان يتناص مع هذه الأيـــدولوجيا في أنه يحمل معنى ممارساتها.

12-سلطـــة العنـــــوان:

يمارس العنوان سلطته [2] عن طريق شكله وموقعه؛ فهذه السلطة تأتي من حيث موقعـــه على رأس المتن. فالعنوان دليل النص، وفي وسط بياض الصفحة الخارجية يكون محايدا عن الـــنص (المتن)، وفي ورقة خاصة (الغلاف) وبخط كبير وواضح، فهو يسير النص، ويبرمج القراءة مســـبقا لأنه أول شيء يطالع القارئ ويصدمه، ويفتح له آفاقا نحو الرواية، فهو الدليل، والمنارة التي تهدي القارئ، بل معلم حقيقي ومفتاح للتلقي ولذا قيل أول الشيء "مفتاحه" [3].

13-خصوصية عنوان الرواية "الشمعة والدهاليز":

أ) عنوان الرواية موغل في التجريد، يلفه معنى أسطوري دال على المتاهة.

ب) اعتمد على لغة شعرية وظيفتها الإيحاء والرمز والتكثيف.

ج) العنوان يولد المكان (الدهاليز) والشخصيات (الشمعة).

د) عنوانه صورة مركزية تتمثل في الجزائر، مختزلة فيها جميع العناوين السابقة (تناص).

هـــ) العنوان يختزل صورة الجزائر بوصفها بؤرة كل التناقضات الإيديولوجية، والمعنوية، والحضارية، وبوصفها منبع وعي طبقتها الثورية التي طالما دافع عنها الروائي "وطار".

---

(1) -Leo HOEK, la marque du titre, p280.

(2) -M.R, p 283.

(3)-ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص217.

فالعنوان "الشمعة والدهاليز" بهذه الإضافة له دلالات كبرى، وقد اختاره الكاتب عن وعي رامز ليؤثر في المتلقي، وليجعله يشاركه الإبداع والتفكير، وممارسة دوره في التفسير كل حسب رؤيته وفق نظرية القراءة والتلقي.

ثانيا-الإهـــــداء:

يتصدر الرواية إهداء هذا هو نصه:

(إلى روح الشاعر والباحث يوسف سبتي، الذي كان يتنبأ بكل ما يجري، قبل حدوثه) [1].

الإهداء بطبيعته يعكس مشاعر إنسانية يحتضنها فؤاد الأديب ويبرز لنا خبراته، وعلاقته مع الآخر، كدليل حوار حقيقي يكشف لنا مغزى النص.

فالإهداء مقدم إلى روح شخصية صديقة لشخص الروائي "وطار"،وقد خص هذه الروح بالنعت وهي روح (يوسف سبتي) ونعتها بالشاعرية والبحث، وتوافق هذه الشخصية، الشخصية الروائية في المستوى الثقافي والفكري، وإن لم تكن هي بذاتها المقصودة، وما يلفت انتباهنا أمران:

الأمـــر الأول:

قضية التنبؤ: وهي عملية استشرافية للمستقبل، وهي عقيدة الواقعية الاشتراكية التي تحلق بين الماضي والمستقبل [2]، فهذه الواقعية الاشتراكية تمتاز بالأمانة التاريخية والقومية والحزبية، والالتحام بالواقع؛ فظهور الواقعية الاشتراكية هي بمثابة استجابة لمقتضيات الأحداث والتاريخ، والاضطرابات التي عاشتها الشعوب، ومن هنا يأتي التنبؤ الذي ينفرد به أصحاب هذا المنهج؛ وهذا سببه تبني الفنان والمبدع لقضية العامل؛ أي (الطبقة العاملة)، ومن ثم تحليل العلاقات الاجتماعية بطريقة لا تعكس الماضي أو الحاضر فقط، بل تشير إلى طبيعة تطورها في المستقبل [3]، إذن فالفنان الواقعي انطلاقا من رؤيته للواقع، يستطيع أن يكشف عن القوى، التي تحرك المجتمع، ويبني بذلك منظوره للمستقبل على أساس واقعي وعلمي ... وإن مدى الارتباط بالتاريخ وبمنطق الصراع الطبقي هو الذي يحدد صحة التنبؤ أو فشله. فكأنما إهداء الروائي جاء ليؤكد صحة تنبؤ صديقه المرحوم يوسف سبتي ومدى ارتباطه بهذا الواقع، ومدى تفهمه لصراع الطبقات وبخاصة في الجزائر.

---

(1)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص3.

(2)-ينظر: نسيب نشاوي، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص331.

(3)-ينظر: واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، ص14.

الأمـــــر الثاني:

هي صفة الشاعرية التي أصبغها على شخص "يوسف ســبتي" وصــفة البحــث، فصــفة الشاعرية لا تنفي صفة البحث؛ لأن الفن بحث واكتشاف، ولهذا يفترض في الفنان المعرفة التاريخية للواقع والبحث المتواصل لخلق نماذج قادرة عن الشعور والتعبير عن حياة معاصريه بعمق وبجدية.

والشاعرية، تعني جملة الإحساس (**sensation**) (وهو قدرة إدراك الشيء أو الأمــور الموجودة والمحيطة بالفنان) [1]. فالشاعر عند الواقعيين الاشتراكيين هو دليل الأمــة، في محنــها، وظروفها العصيبة، وهو بشيرها ونذيرها الذي بامكاناته الشعورية والإحساسية أن يعبر عن أعمق جراحاتها، فهو الذي يحمل الفهم الصحيح للحياة، والإدراك السليم لجرياتها، ولحركــة التــاريخ والفهم لرسالة الفن[2]، لأن الشاعر يحمل قبسا من النار يحرق به الزيف ، وقبسا من نــور ليــنير طريق الأجيال، مستعينا في ذلك بالتراث الماضي ومعطيات الواقعي.

والجمع بين الشاعرية والبحث؛ جمع بين العاطفة والعقل،أو بلغة صــوفية بــين الــروح والجسد، وبذلك يكون الإهداء إلى الإنسان المثال والمثل؛ والقدوة ومما يزيد الإهداء عمقــا؛ أن المهدي إليه قد تنبأ واستراح من هذا "الواقع الدهليز" الذي كان شمعة فيــه، فخفتــت روحــه، وبقيت الدهاليز التي تتشعب بنا كل يوم ولسنا ندري متى نخرج من متاهاتها ؟

ومن هنا يكون الإهداء: اعترافا حقيقيا بأزمة الثنائية الكبرى "الظلام والنور"، وتيهــان الجزائر في سراديب السياسة. فكان الإهداء معلما آخر يشير، ويرمز إلى متن الرواية التي يكــون بطلها شاعرا، ويموت في زمن الدهاليز "الاسلاماوية" –حسب فكر الطــاهر وطــار– عاشــقا، فتموت بذلك معشوقته الجزائر بموته، وبذا فالترحم كان على العاشق والمعشوق معــا؛ وتكــون بذلك الرواية لونا من ألوان التأبين للاشتراكية وبكاء للمعرفة البرومثيوسية، ونداء للاشــتراكيين للإستفاقة وفتح أعينهم على الواقع المدهلز الذي يحيطهم بالخطر.

---

(1)-. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج1، 1982، ص501.

(2)-نسيب نشاوي، المدارس الأدبية، ص333.

ثالثا- التقديـــم :

إذا كان الإبداع عموما هو عملية إرسال لنبضات روح وقلـــب الفنـــان، إلى الآخـــر، ومحاولة منه لخلق جو انسجام للتعبير عن الذات وهمومها، وتوجيه المتلقي، فإن الإبداع عند وطار -أيضا-هو جسر على متنه يلتقي طرفان (المبدع والقارئ). فالإبداع عنده مثله مثل الصرخة أو الزغرودة فهو وسيلة للتوحد مع الكون[1].

وباعتبار أن التقديم جنس [2] أدبي مثله مثل النقد أو العنوان فقد صدرت روايته "الشمعة والدهاليز" بتقديم، وهذا ما يكشف عن انشغال الروائي بالمتلقي وبعملية القراءة، ســواء أكــان المتلقي قارئا عاديا أم ناقدا، أم غير ذلك.

وتعتبر المقدمات عند وطار شبه مفاتيح للقراءة، وللنقاد خاصة. ذلك أن هناك في رأيــه قراءة مستعجلة [3] لا تفرق بين كاتب له أبعاده وله آفاق وله تجربة وخبرة، وكاتــب مبتــدئ، فيقرأونه كما لو أنه أي فلان. ولهذا فهو يعطي في المقدمة ويكشف عن بعض المفاتيح التي يمكــن للقارئ أن يفتح بها باب النص ويلج داخله.

وبلغة "وطار" فهذه المفاتيح هي عبارة عن إشارة قانونية مفادها "احذروا هذه المطبات أو الانزلاقات التي يمكن أن تقعوا فيها".

أما توجيه المقدمات فيما يخص النقاد والباحثين خاصة الذين يقرأون الأعمال معزولة عن بعضها، وعن مسار الكاتب، وعن شخصيته التي اكتسبها على مر السنين، فهذا الناقد أو الباحث يقرأ هذه الأعمال مرة باسم مدرسة أو باسم نظرية نقدية حديثة لم يهضمها بعد [4] ...وبجرة قلم يلغي هذا الناقد العمل الإبداعي أو الكاتب نفسه.

ويشبهه وطار بالدركي، الذي مهمته فقط تسجيل المخالفات. وبهذا الصنيع "الوطـــاري" في وضع المقدمات هو أشبه بعملية التأمين لعمله الروائي، حتى لا تسجل له ملاحظات أو مخالفات حسب رأيه، وحتى يضمن القراءة السليمة الخالية من الشوائب، ومن أيضا توجيه لهؤلاء الـــذين يقرؤون قراءة مستعجلة أو قراءة تغيب فيها عن أذهانهم مسيرته العملية والإبداعية.

ومن جهة أخرى فإن الطاهر وطار يضع في الحسبان "الجماهير" هؤلاء الذين يريد أن تصلهم أصواته (فإني كثيرا ما أعطي مفاتيح مكشوفة لرموزي، حتى لا أبقى كاتـــب النخبـــة، أو

---

[1]-الطاهر وطار، أنا من بقايا رومانسية جبران، حاوره محمد بن عبد الكريم، A12. Wattar, H. TM

[2]-ينظر: د/جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، ع1، مج28، ص105.

[3]-حاوره: محمد بن عبد الكريم، بيان الثقافة، الأحد 29 يونيو2001، ع81. A12. Wattar, H. TM

[4]-حاوره، مجدي إبراهيم، مجلة الجزيرة، ع9920، 1999. A12. Wattar, H. TM

كاتبا يعتمد على تفهم الأجيال القادمة لأعماله) [1]. هذا الالتصاق بالجماهير بهمومها، والكتابة وتمهيد جوها بهذا التقديم، وتكريسها لخدمة هذا الجمهور.

إن البعد التفهمي للعمل الإبداعي عنده، لا يحقق فائدته المرجوة عند وطار إلا بقدر اقترابها من الجماهير ومن فهمها، إن العمل الفني يكتسب حيويته باهتمامه بأشكال صياغة بواباته التي تقربه من الناس؛ فبقدر تعامل هذا العمل مع الناس، بقدر ما يحقق ما يصبو إليه المبدع، لذلك يقول (الفنان مسؤول عن عمله الفني، بقدر ما كان العمل منتهيا فهو يساهم في التربية الثقافية) [2].

لقد وجد وطار العلاقة بينه وبين الآخر في تقديم عمله، وفي عمله هذا (الشمعة والدهاليز) قدم بمجموعة ملاحظات يرى أنها ضرورية :

الملاحظة الأولى:

1) نفى وطار عن كون روايته سيرة ذاتية، وإن هو استعان بملامح بعض أصدقائه.[3]

والواقع إن مثل هذا التنبيه قد لا يخدم القارئ العارف بالمسار التاريخي لوطار، وبصداقته التي ربطته مع المرحوم" سبتي"، لأن حضور ملامح شخصيته ملفت للنظر في الرواية.

أما الذي يجهل أمر "سبتي" فإنه لا يؤثر ولا يعتمد على هذه المعرفة في هذه القراءة، فالنص هو الذي يعبر عن ذاته، والقارئ هو الذي يحاور ويستنطق النص دون أن يلجأ إلى إسقاطات خارجية لتعينه على فك شفراته، فالبحث في النص غايته، ليست تحصيل المعلومات بقدر ما هي المتعة الجمالية.

الملاحظة الثانية:

يوضح لنا "وطار" أنه في روايته هذه لم يستطع الالتزام بمخطط مسبق على خلاف رواياته السابقة [4]. فقضية الالتزام تعني القصدية، في بناء الرواية، فإذا كان يعتمد في رواياته السابقة التخطيط، فإنه في هذه الرواية قد وضع تصميما مسبقا، إلا أن هناك تفاصيل ولحظات خرجت وفلتت عن نظام التصميم والإطار الذي وضعه، وهذه مسألة ترجع إلى طبيعة الإبداع في حد ذاته. والحالات التي يعيشها المبدع أثناء الكتابة.

---

(1)-واسيني الأعرج، الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، ص132.

(2)-المرجع نفسه، ص134.

(3)-ينظر: الشمعة والدهاليز، ص6.

(4)-المصدر نفسه، ص6.

الملاحظـــة الثالثـــة [1]:

يستبعد "وطار" عن عمله كونه عملا تأريخا متسلسلا أو ممنطقا أو محسوبا. ويعرفـــه في المتن (إنه زمن أهل الكهف، زمن التذكر، والتنقل من هذه اللحظة إلى تلك، من هذه الواقعة، إلى تلك) [2].

إن الروائي وطار يستبعد عن ذهن القارئ وضع صورة جاهزة لقراءته، وهي تسلســـل الأحداث تاريخيا، وصفة المنطقية التي تنفي الفنية في العمل، والعملية الحسابية التي تنفـــي معـــنى الخيال، إنه يستبعد عن عمله التاريخية والمنطقية والحسابية، فكأنه بذلك يسبق لعمليـــة القـــراءة بافتراضات تمنع عنها الملاحظات.

إنه زمن يختلط فيه زمن أهل الكهف، والزمن الحاضر، وتداخل الأحـــداث ماضـــيها بحاضرها، ثم يسافر بالواقع من الحاضر إلى زمن الماضي، والعكس أيضا، ويسترجع التاريخ ويرحل بالتاريخ وبالواقع إلى زمن الكهوف. إنه روائي، كاتب يسبح في الزمان، فيعلو مرة على ســـطح الحاضر، وينزل إلى أعماق التاريخ الغابر، ففي وقت واحد ينطلق من القرون الســـاحقة، أو مـــن ميلاد الرسول صلى الله عليه وسلم إلى يومنا هذا فلا نجد أحدا من المبدعين لا يوظف التاريخ. أو يستغني عن مرحلة من مراحله، أو ما قبل الإسلام، كما يقول: (إننا كرة تتناوس فتضرب فـــوق هذه الحداثة، التي نحياها الآن، وننزل في الزمن إلى بدايات تاريخنا، كمنـــتمين إلى العـــالم العـــربي والإسلامي، وكأفارقة وبربر لنا أيضا مخزوننا الثقافي والحضاري) [3].

ومن الأفضلية أن يترك الأمر للقارئ في هذه الحالة الذي بامكانه أن يصوغ التـــاريخ وفق فهمه، ووفق نوعية قراءته، كما يقول وطار: (إذا كان هناك تاريخ حقيقي يمكن أن أصـــرح به، هو هذا الذي يستكشفه القارئ الكريم) [4].

الملاحظة الأخيرة:

وقائع "الشمعة والدهاليز" تجري قبل انتخابات (92) التي خلقت ظروفا أخرى لا تعني الرواية في هـــدفها الذي هو التعرف على أسباب الأزمة، وليس وقائعهـــا وإن كنـــت وظفـــت بعضها) [5].

---

[1]–الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص6.

[2] –المصدر نفسه، ص6.

[3]–حاوره: محمد بن عبد الكريم، بيان الثقافة، الأحد 29 يونيو 2001، ع81. A12. Wattar, H.TM.

[4]– الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص6.

[5]–المصدر نفسه، ص6.

لم يعد الخطاب الروائي يهتم بالتسلسل التاريخي للأحداث، بل أصبح يعمد إلى كسر خطية الزمن، وهي سمة من سمات التجديد، وقد حدد الروائي أن وقائع روايته تجري قبل أحداث 92 أو الانتخابات، ولعله من باب حرصه على نفي ترصد الوقائع وتسجيلها، أي كيلا تصبح الرواية تسجيلية، "ولعله أيضا من باب تأكيد قدرته [1] على التنبؤ بالوقائع قبل حدوثها".

وبهذا فإن التقديم لون من ألون الهروب من التأويل، بل ضرب من "تعمية المتلقي"، لأن الرواية مغموسة في السياسي، والإيديولوجي؛ وهذا ما كشفته لنا بوابتها التي تظافرت جميعها حول محور واحد هو الصراع الأيديولوجي في فترة الثمانينات؛ فترة ظهور التعددية الدهليزية التي تحمل الرواية شعارها "الشمعة والدهاليز".

وعلى العموم: إن بوابات النص قد أضاءت لنا كثيرا من متاهات المتن، ووضعتنا على "الجرح الوطاري" الذي تنبأ فيها بموت الاشتراكي وتحول الجزائر إلى زمن "الدموية" وقتل المثقف، وهذا ما سنراه في متن الرواية.

---

[1]-مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة الفكر، الكويت، ع1، مج28، 1994 ، ص311.

رابعًا- الغـــــلاف

بما أن العتبات تستحضر آليات الاستقبال، فالغلاف هو بوابة التناص وهو الـذي يلـف "الأثر" ، فقد تدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص [1].

فغلاف رواية الشمعة والدهاليز يحمل إشارات تمكن القـارئ مـن إرشـاده إلى مجمـل النصوص التي تتناص فيها مع هذا النص.

يتكون هذا الغلاف من وحدة غرافيكية واحدة، هي رسم لوجه رجل، تدل تقاسيم وجهه على سنه الذي يتأرجح بين الأربعينيات أو بداية الخمسينيات، وملامحه تقف أمام القارئ هادئـة، ربما تدل على هدوء نفسيته ورزانته، وتبقى عيناه منفتحتين تعبر عن دهشة هذا الشخص لشـيء يجري أمامه؛ يكشف النص عنه في ما بعد عيناه تحملان صفاء بريئا لا تكشف عـن خصوصـية معينة، وفمه مفتوح يبدو أنه في حالة اندهاش أو تفاجيء

وصورة هذا الرجل واضحة المعالم، غير ممحوة أو مطموسة تكون علاقة واضـحة بينـها وبين عنوان الرواية؛ لقد اندهش هذا الرجل –أي الشمعة– الرمز لحمل الدهاليز التي تتراءى لـه ظلالها وعتمتها من بعيد، وتشكل تضاريسها الممتدة في الماض. وهي تمضي أمامه قدما فهو في حالة اندهاش كامل يسجل له هذا الموقف فمه المفتوح وعيناه الممزقتان، ففتح الفم دلالة على التعجب والاندهاش، أو تأهب واستعداد للكلام، وهذا الاندهاش المصاحب لفتح حاستين: اندهاش لأمـر مستقبلي أو هو قيد التحقق.

إن الصورة التي اختارها المؤلف، النظرة إلى الحياة بعيون هذا الشخص، لم تضبق مجال رؤية "وطار" [2] بل تعبر عن تفكير الإنسان في ماضيه وحاضره ومستقبله.

وما يساعدني على الارتياح لمثل هذا التأويل، هو أن اسم وطار قد سبقت كتابته علـى العنوان، مما يشعرني بأن هذه الرواية تتنبأ بمستقبل وطن يعيش فيه الكاتب. وهذا الجـنس الأدبي من صنيعه قد تنبأ له؛ ولم يكن للكاتب أن يكتب إبداعا دون معرفة تاريخ مجتمعه، وتتبع مراحـل تطوره واستشراف مستقبله. فكانت الشخصية المرسومة على الغلاف تحمل تقاسيم وجهـه، ممـا يحمله الروائي "وطار" في فكره، وتوحي بما توحي به من اندهاش مما يندهش له الكاتب "وطـار" من وضعية وطنه المستقبلي؛ إنه التنبؤ والاستشراف لبلاده من خلال ما تعانيـه مـن تناقضـات وصراع واصطدام في فترة تسجيل هذا العمل الفني.

---

(1)-ينظر:حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص148.

(2)-ينظر: روبرت لاندا، الطاهر وطار، الموضوع الثوري في روايتي اللاز والزلزال، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائـر، ع 08، 1994، ص39.

فالصورة تسجل باندهاشها صرخة المبدع الروائي؛ صرخة من أعماق نفسه الحساسة، الغارقة في الحساسية، إنها صورة تتناص بإيحاءاتها مع الواقع الراهن، واقع رواية "الشمعة والدهاليز".

ويغرينا الغلاف الحامل لصورة ضخمة لرأس شخص دون بقية جسمه، بالدخول إلى التناص من خلال الوحدة الغرافيكية الواضحة الملامح؛ فمعنى هذا إن الروائي وطار يعرف هذه الشخصية تماما، معرفته بما هي مشدوهة له أو ما سوف يندهش له الجميع، ومعرفة بأفكار هذه الشخصية وخوالج نفسها، ما جعله يضع مثل هذا الموقف من الصورة وهي (مفتوحة العينين) فمعنى هذا أنه يعرف كل ما يمكن أن يجعل هذه الشخصية تنفعل له، وقد أراد لهذه الذات أو لهذه الشخصية أن تكون وحدة غرافيكية يظهر رأسها؛ لأن الرأس هي معقل العقل الإنساني، ومقر الفكر وما يحمله من تخزين لأفكار وتصورات وتجارب وقراءات للواقع البشري؛ فالرأس هي المنطقة المفكرة، والمدبرة وهي الجزء المضيء في دهليز النفس البشرية.

ولعل ما يجب التذكير به ما يخص تكوين "الطاهر وطار" السوسيوثقافي، في تقاطعه مع ذاكرته النصية لما له من أثر في عمله وعلاقته بالصحافة [1] ولكي نفهم هذه العلاقة بين الصورة (صورة الغلاف) وبين تكوينه نجد مثل هذه الصور توضع على ظهر أغلفة المجلات أو على صفحات الجرائد ضمن العمود الذي أنزلت تحته أو المقال.

فالغلاف صورة إعلامية، ضخمة، من مهامها إبراز وإظهار الوجهة الإخبارية للصورة وحتى نفهم الغلاف وتناصاته مع الصحافة، أو مع الصور الإعلامية بالأصح، فكلاهما موزع لإعطاء فكرة عن الخبر المنشور أو المكتوب، حتى وإن كانت الصورة ليست مخصصة أو مرتبطة بالعمل أو المقال إلا أنها يمكن أن تشير إليه. فهي قصدية، لأنها وسيلة من وسائل الإيضاح، والتوجيه الإعلامي.

فالالتفات إلى مثل هذا التناص الإعلامي على وجه الخصوص، يمثل لنا سيطرة الجو الإعلامي في هذا العصر، وسيطرة مجتمع الاعلامات، فهو يعكس لنا جوا إعلاميا من خلال الغلاف الذي أثر فيه، من خلال معرفتنا المسبقة بعلاقة وطار بالواقع وبالصحافة.

إن الغلاف لوحة اشهارية، ومعلما من معالم الدخول إلى عالم الرواية بكل ما فيه من دهشة وغرائبية. وبخاصة حين نقرأ الألوان ونحاول أن نسقطها على المضمون.

---

(1)-الطاهر وطار يدير مجلة التبيين (الجاحظية).

إن الطاهر وطار كان كاتبا صحفيا أثناء الثورة التحريرية وبعد الاستقلال بل لقد أسس مجلة باسم جمعيته الثقافية "الجاحظية"؛ فالصحافة من أهم مصادره الرئيسية.

خامساً: الألـــــوان:

إن الفنان "وطار" يمتلك معرفة عن العالم وعن سبل تطوره، وإن كان قد عبر عـن هـذا الواقع بفضل الكلمات، فإنه أيضا يمتلك معرفة جمالية، حيث صير الكلمات ألوانا يتنـاص مـن خلالها في المعنى الذي يحمله نصه "الشمعة والدهاليز".

إن الوجه الذي يتجلى ويرتسم فوق الغلاف الخارجي غارق في الســوداوية؛ ســوداوية الماضي، وسوداوية الحاضر؛ هذه السوداوية هي الطابع السلبي للمســيرة التاريخيــة، وللتجربــة الوطنية، إنها بمثابة النقد الموجه لمسيرة الثورة؛ لأن النقد في جوهره يحمل رعشات القلــق علــى مصير الكيان الوطني، وبذرات الاهتمام.

فإذا كان الجنس الأدبي "الرواية" هي الأداة الكاشفة، فكذلك الألون التي تحتضن صورة هذا الجنس فهي معبرة وموحية، فإذا كانت للكلمة وزنها، فللون أيضا تأثيره.

إن اللون ظاهرة، من بين مظاهر التعبير الفني والجمالي [1]، فهي حلية يتميــز بهــا الفــن الروائي، وهذه الظاهرة تؤدي وظيفة هامة إلى جانب الوظائف التعبيرية.

فاللون يقدم لنا دلالات نفسية، لما تثير فينا من مشاعر وأحاسيس وتبعث على الــتفكير والتدبر.

إن ثنائية اللون على غلاف الرواية (الأسود والأبيض) دعوة للقارئ في هذا العمل، لكي يتنبه إلى أن توزيع الألوان من طرف الروائي الفنان لم يكن عبثا [2] بل تكاملت هــذه الألــوان وتداخلت مع حركة الواقع والمجتمع لونا وصورة.

لقد تناص وطار في ثنائيته: ثنائية العنوان وثنائية الألوان (الشمعة والــدهاليز) (الأبــيض والأسود). وتناص أيضا في مدلولات الكلمات التي تكون العنوان، وفي مدلولات العنوان: الأمل والتشاؤم.

فإن اللون الأبيض، الذي يشير إلى الصفاء والنقاء والهداية والحب والخير والحق وإثــارة المشاعر الإنسانية النبيلة، فهو لون معبر في الدرجة الأولى؛ يعبر عن وجه هذا الشــخص الــذي يرتسم على وجه الغلاف الخارجي وينتمي بصفاته إلى هذا الوطن ويعبر عن صفاء قلبــه ونقــاء سريرته، وامتلاك مشاعر الحب للجميع طالبا الحق من أجلهم. وهذا اللون يرمز أيضا إلى الأمــل

---

[1]-ينظر: ليلى محمد محمد، ظاهرة الألوان في القرآن الكريم، المجلة الثقافية، السنة السابعة، ربيــع الثــاني/ جمــادى الأولى، ع37-38، 2000، ص68.

[2]- ينظر: ليلى محمد محمد، ظاهرة الألوان في القرآن الكريم، المجلة الثقافية، السنة السابعة، ربيــع الثــاني/ جمــادى الأول ع37-38، 2000، ص68.

والتفاؤل، فهذا الأبيض الذي يسبح في السواد المحيط بكل الجوانب يدعو إلى التفــاؤل بوجــود بصيص من نور أو من أمل؛ هذا التفاؤل الذي يــرتبط بــالواقع الاشــتراكي وبفكــر وطــار وإيديولوجيته.

إن استعمال "وطار" للونين معا منبعث من إحساس جمالي بقيمة اللون ودلالته، وأيضا من ذاتيته الفنانة القادرة على أن تصوغ وتؤلف بين اللون والمعنى الذي يرتضيه ويعبر عنه.

إن وطار يمزج بين الأبيض والأسود ليؤكد موقفه من مجريات الأحداث، وبالرغم بالأمل الذي أشار إليه ببياض الوجه، إلا أن الواقع الذي يعيشه مسود، وبذلك أبان لنا اللونان موقــف وطار الفكري.

لأن استخدام وطار اللون الأسود الذي يحيط باللون الأبيض يرمز إلى قضية كبرى مــن قضايا مجتمعه على نحو هادف.

وغني عن القول: إن القرآن قد استخدم اللونين للدلالة على الوجوه المؤمنــة والوجــوه السود الكافرة ﴿ يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ، وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ﴾[1].

وفي الحقيقة إن الروائي يتناص مع القرآن في استخدام الدلالات نفسها للبياض والسواد. ويتناص أيضا مع مدلولات عنوانه، والنص الروائي نفسه.

وهذا الاستخدام يؤكد لنا وعيه بكيفية ربطه بين المضمون والشكل وبين الفكرة واللون؛ فهذا التمازج هو الذي يعطي في النهاية خلاصة فكره، وبذلك تتنــاص: الكلمــة، والصــورة، واللون، لأنها جميعا تؤدي إلى إشكالية البياض والسواد مما يؤدي بالقول إن الطاهر وطــار فنــان كلمة، وصورة، ولون في روايته هذه جميعا تتلاحم لتؤدي الوظيفة الابلاغية والجمالية.

---

(1)-آل عمران: 106-107.

سادسا- التجنيـــــــــس:

للدخول إلى رواية "الشمعة والدهاليز"، النص الذي كتبه الروائي "وطار" سنة **1994**، على شاطئ بن حسين. هناك مداخل أساسية، تساعدنا على قراءة تناصاته المتداخلة والمتشـــابكة، فالمسلك الأول للولوج إليه هو البحث عن التجنيس.

وإذا كانت عتبات النص هي المدخل الطبيعي، والمسالك التي تهيئ القارئ لتلقي الــنص؛ لأنها بوابات للتواصل من شأنها أن تساعد القارئ على بناء دلالاته؛ لأن عتبـــات الــنص هــي العناصر المؤطرة لبنائه؛ أي تحمل في طياتها وظيفة تأليفية، وتحاول كشف استراتيجية الكتابة [1].

فالتجنيس هو العتبة الأولى، لدخول النص. حيث أعطاه "وطار" اهتماما وقت تشــكل نصه، ولهذا يلاحظ بخط واضح غليظ، على صفحة الغلاف الخارجي والداخلي، فإذا كان جنس الشيء وهو أعم من النوع ويعني المشاكلة، والتصنيف [2]، فقبل الشروع في قراءة أي عمل فــني أم عملي، كان لا بد من ذكر جنس العمل حتى يكون بمثابة تحضير أو تهيئة لنفسية القارئ أو تنبيه له حتى تستعد مداركه، وتتفتح نفسه لتقبل العمل واستقباله؛ فالتجنيس بمثابة علم يهتدى بــه إلى عوالم النصوص، فكم هي كثيرة النصوص التي تمر على القارئ وتشتبه فيها العناوين وتتقــارب، رغم أنها تنتمي إلى مختلف الأجناس الأدبية أو العلمية.

فالتجنيس عملية تصنيفية وعلامة لغوية دالة على أصل النص ونوعيته أو ماهيته.

لقد ذكر "وطار" جنس عمله، ليثبت لنصه ما أراده، بمعنى هنـــاك قصـــدية؛ فـــإن أراد الكاتب لعمله "القصة" أو "الرواية" ذكر ذلك، وإن أراد أن يخرق أفق القارئ، تنازل عن ذلـــك وترك القارئ يكتشف بنفسه.

فنحن نرى التجنيس الذي وضعه "وطار" واضحا في أسفل الصفحة، متوسطا إياهـــا، ولم يكتب في أحد الهوامش، وأراد لعمله (النثري) كأسلوب قول يختلف عن الشعر أو عن أســـاليب أخرى.

والرواية كفن حديث، يحتاج صاحبها في كتابتها إلى حالة مـــن الاســـتقرار، والرؤيـــة الواضحة؛ الرؤية عن بعد أي أن يحافظ على مسافة تضمن صدق الرؤية، وهذا -ربما- ما يحاول إثباته "وطار" من خلال وضع هذا التجنيس حتى يضمن لقرائه، أنه في حالة استقرار وأنه يمتلـــك الأداة ويمتلك إدارتها في الوقت نفسه.

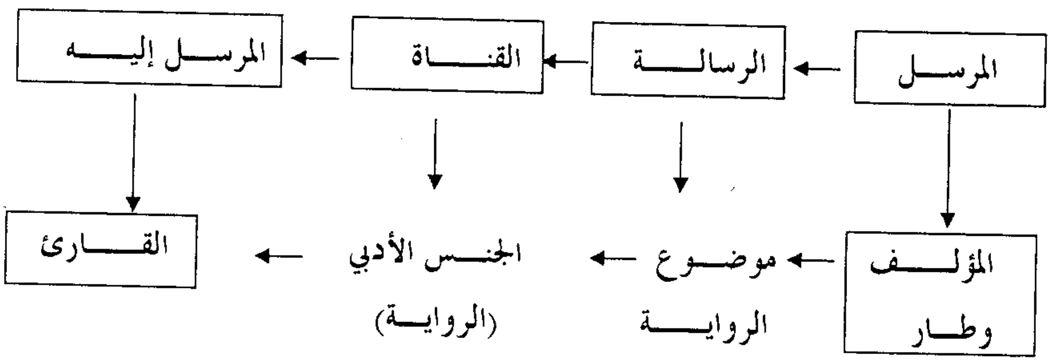
---

(1)-ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص56.

(2)-ينظر: ابن منظور، لسان العرب، (مادة جنس) ، مج6، ص43.

* الجنس وهو الضرب من كل شيء، وهو من المشاكلة والجنس أعم من النوع، والمجانسة هي التصنيف.

وعمليا ككل إنتاج لغوي، فإن الرواية تجد وظيفتها في مسار تبليغ وتوصيل رسالة الباث أو المرسل. فهي القناة التي عبرها يمرر المؤلف رسالته:



فالمؤلف يبني ويشكل كلمة (رسالة) ثم يرسلها عبر قناة (الجنس الأدبي) إلى الطرف الثاني وهو القارئ. فالتبليغ وسيلة الرواية (الجنس) لتحقيق وظيفتها الاجتماعية الملموسة [(1)]؛ لأنه تبادل خطاب موجه للقارئ، وهو عملية مبنية على ترتيب وتنظيم العناصر السردية؛ أي تكشف عـــن استراتيجية الكتابة عند "وطار" وبذلك يشارك ويساهم القارئ في محاولة إنجاح عمل الكاتب.

وهكذا أراد الروائي "وطار" لعمله الوضوح والتعيين مبعدا القارئ عن دائرة التخمين في تعيين عمله في خانة أخرى؛ لأنه من العوامل الفاعلية في تحديد أفق التلقي [(2)]، وطبيعة الاســـتجابة الأدبية للنص الفني هي قضية التجنيس، فالتسميات النوعية أو التصنيف تجر إلى عملية التلقي عند القارئ بناء على مجموعة من الخبرات والتقاليد الأدبية، وإمكانات تأويلية و أيضا التناصية التي قد يطرحها القارئ أثناء عملية القراءة.

فالتجنيس بمثابة الوخزة الأولى التي تنبه القارئ إلى نوعية النص، الذي سيفكك شـــفرته، فقبل أن يدخل عوالم النص، يتزود بآلية، ويضع في حسبانه أي نوع من العوالم سيلج؛ فـــالروائي وطار –هنا– قد أسعف قراءه بهذه البطاقة التعريفية حتى يضـــمن القـــراءة الســـليمة لرســـالته (موضوع الرواية)، ولإنتاجيته الغنية ووصولها إلى القارئ، فهي تأشيرة تسمح بالدخول أو عدمه، تأشيرة يحملها القارئ المبدع أو القارئ المنتج الذي يريد أن يساهم في إنتاجية النص من جديد.

فاحترام قانون التجنيس في هذا العمل، راجع إلى المعرفة بهذا اللون الإبداعي والقناعـــة برسالته، التي يبثها للمتلقي أينما وجد وفي أي زمن سيقف إزاء هذا النص موقف المعلوم والموثوق

---

(1)–ينظر: عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص134.

(2)–ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص111.

منـــــه. وبخاصـــة إن وطار يصـــــرح بأنه يكتب لقارئ قد يتوقع أن يقرأ عمله علـــى بعـــد خمسين سنـــة [1].

وإذا كان التجنيس مساعدا لعملية التلقي فإن غيابه يصيب القارئ بحالة من الحيرة أثنـــاء هذا التلقي لأنه سوف يحاول أن يستنتج التجنيس للنص الذي يمثل بين يديه، وقـــد يصـــيب في ذلك وقد يخطئ. وهذا ما تفاداه "وطار" وهو عدم ترك خانة التجنيس فارغة بـــل قـــد أملاهـــا، حسب ما تمليه تقاليد العمل الأدبي، فهو لم يشأ أن يسلم عمله لمهب الريـــاح أو الاســـتنتاجات الفردية أو الجماعية. فهو يرسي عملية التجنيس ويضبطها؛ لأنه أراد أن يسيج نصـــه، ويحكـــم تسييجه، ويحدد أفق القارئ؛ هذا الأفق الذي تطرحه روايته؛ وهذا العمل نابع من علـــم وطـــار بالصفة التجنيسية لنصه وبموضعه ضمن الأجناس الأدبية الأخرى.

وقد يجلب التجنيس مجموع الخبرات النصية والتقاليد الأدبية الخاصة بنوعية الإنتاج؛ لأن القارئ مسبقا يختزن في ذاكرته مجموع خبرات تخص الأعمال الفنية التي يستدعيها حال قراءتـــه للتجنيس؛ هذا الاستدعاء يجعله يحسن قراءة العمل وتناوله وفق ما يلائم هذه الخبرات.

فالتقاليد الأدبية تفرض نفسها على العمل الأدبي وعلـــى القـــارئ في ممارســـة القـــراءة والتحليل أو التأويل أو الترميز؛ ذلك أن كل جنس أدبي يتوفر في جملة ما يتوفر عليه مـــن ســـنن وأعراف اتفق عليها في المجال الأدبي.

وهذا التجنيس الذي من شأنه أن يفتح أبوابا تناصية أثناء القراءة يحقق آليـــات التلقـــي وأول هذه الآليات: هو ربط النص بالنصوص المشابهة له –أي من نوعه– فهو بمثابة اتفاق وعقـــد بين المؤلف والقارئ [2]. ونص "الشمعة والدهاليز" نص قد سبق في نوعية الأجناس الـــتي تكـــاد تطغى في عصر الروائي والذي أصبح يحتل مساحة قرائية كبيرة بسبب التقنيـــات الـــتي عرفتـــها وبسبب اهتمام الدراسات النقدية التي تهتم به.

لماذا أراد الروائي وطار لعمله الجنس الروائي ؟

إنها المعمار الروائي للتاريخ؛ بل إنها شهادة عن الواقع، وهي تحتضن كل عناصر الصراع، وهي أيضا "ممارسة والممارسة دائما تحمل توثبا نحو المجهول" [3].

---

[1] -ينظر: محمد بن عبد الكريم، الطاهر وطار أنا من بقايا رومانسية جبران، حوار أجراه معه، العدد 81، سنة 2001. A12 Wattar, H.TM

[2] -ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص112.

[3] -عمار بلحسن، اقترابات منهجية وسسيولوجية من الرواية بين التراثية التجريبية والبنيوية، مجلة المجاهد، الجزائر، ع922، 14 أفريل 1978، ص30.

فتضاريس الواقع الذي تصوره الرواية فتبدع فيه من جديد يحتاج إلى قدرة مفكر وموهبة أديب وحساسية فنان كي يلج المرحلة التاريخية التي هو بصدد تصويرها. فيشكل لنا من هذه اللوحة الكبيرة وجها، ويرسم فيه نوعية هذا الجنس (الرواية). إنه يرسم ويخط بأنامله ويضع بصماته، حيث يعثر القارئ أثناء القراءة على هذه البصمات والخدوش التي أحدثتها هذه المرحلة التاريخية وطبيعتها التي يعيش آثارها الواضحة المعالم في كتابات المبدع ونوعية عمله فيتحسس تضاريس هذا الواقع المشترك فقد تشكلت أجسامها وارتسمت ظلالها في هذا الجنس الأدبي فيحدث نوع من الالتئام والاتفاق [1]، وأيضا الانتماء المزدوج (مبدع وقارئ) إذ يجذبهما هذا الواقع الذي تجسده (الرواية) كجنس أدبي تصب فيه حساسية الفنان وتستعمل عدسته التي تلتقط ما لم يستطع رؤيته.

هكذا أراد الروائي "الطاهر وطار" لعمله أن يكون جنسا معروفا ومنتشرا ومرغوبا فيه في هذه الفترة التاريخية، ولكن فما المعنى الذي تحمله الرواية لديه ؟

فهي اغناء الحياة، هي إقناع بالأفكار الإيديولوجية التي يتنفسها في نطاق حركة وتطور هذا الارتباط بالواقع الطبقي والموقف الاجتماعي والإيديولوجي.

فالرواية عنده: هي كشف ورفع ستار عن عالم معقد ومتناقض يعيش تناقضا ته الصارخة كل يوم، في سلوكاته وأفكاره، ومسيرة بنيته الاجتماعية.

وهنا تعرض الرواية نفسها على المؤلف في اختياره لها. لأن الرواية تعرف كيف تلبس هموم الواقع ومشاكل المجتمع وهي التي تعرف كيف تعبر عن ارتباط المبدع بالواقع.

والرواية –أيضا– عنده هي رؤية أو لنقل إن الرواية تسجل لحظة قراءة، ولكنها قراءة تمعنية وتصفح للأمور من خلالها تكونت رؤية واضحة؛ هذه الرؤية لم تكن وليدة الصدفة (**spantanité**) بل هي وليدة المعاينة والمعايشة، فهي احتضان لفكر المبدع وللواقع معا؛ لأنها تتناول القارئ كانسان يتصل بهذا الواقع كمفرد وتتناول مجتمعه، وبذلك تبني رؤيتها.

لقد ذكر وطار التجنيس ككتلة لغوية مألوفة ومختزنة في ذاكرتنا واستجابتنا لها سوف تكون وفق هذا الاختزان. فكلما ذكرنا هذا الجنس كان التصور المصحوب هو وجود شخصيات وأحداث وصراع وحبكة،... إلخ. فنحن كقراء لا نستجيب إلا بفعل الإشارات الهادفة التي توضع في شكل طازج أمامنا.

---

[1]–ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص112.

فوطار يدرك تمام الإدراك أن ما يصح على جنس لا يصح علـــى آخـــر ،وأن القواعـــد التأويلية تختلف باختلاف الأجناس، وقد اعترف "كولر" بأن الأعراف التي نطبقها على جنس أدبي لا تصح على جنس آخر [1].

ولذلك أراد الأديب هذا التجنيس وعاء لعمله الإبداعي المرتبط بواقعه الذي يصب فيـــه فكره وإحساسه، وهكذا أراد الرواية وسيلة يحقق بها وظيفة إيصالية لفكره ومتعة فنية لقارئه. إنه جنس أكثر مرونة لاستعاب الأفكار وتحليلها دونما قيود على الكلمة. لذا وجد "وطـــار" علاقـــة تربطه بمجتمعه من خلال الجنس الروائي الذي اختاره وفق قناعته وانتمائه الفكري. ومن خلالـــه حقق بعدا جماليا وأيديولوجيا.

إن الرواية كجنس أدبي، تجربة حبلى بالآفاق الزاخرة التي تنفتح أمام موطنها الجزائر. وفي محافظتها على الثورة وعلى انتصاراتها وأيضا على استمراريتها.

إن النثر أشد التصاقا بالواقع [2]، والرواية لأولها، فالرواية رحبة تعالج مجتمعـــات رحبـــة وشخصيات مختلفة المشارب، تتفرغ أهواءها ومواقفها، لأنها فن يكشف ويقدر كل ما هو جميـــل، ويزيح الغطاء عن جوهر السلبية التي تعيق مسيرة التطور الجماعي.

إن الرواية عند "وطار" هي جنس ملتصق بحياة الجماهير من أجل بقاء واستمرار الجمـــال في الحياة، فالكلمة لها وزنها، والرواية كجنس أدبي هي (موقف مدروس أمام جيل يتخذه ويبقـــى شاهدا عليه) [3].

لقد ظلت وما زالت مسيرة الرواية تؤكد لنا التصاقها بحياة الشـــعب، وتحمـــل آلامـــه وتحتضنها، وهي تعبر عن تطلعاته المشروعة، لتعزيز الكفاح، ولتعميق التناقضات.

فالرواة كجنس أدبي تلعب دورا متزايدا في قربها من المجتمع وفي كشف الجمـــال* في الحيـــاة [4] وبشتى أنواعه .

---

(1) -ينظر: رامان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، ص179.

(2)-ينظر: أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية، ص57.

(3)-محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، 98.

* ليس مفهوم الجمال هو المفهوم العادي، المقصور على جمال الطبيعة والمرأة. فالجمال في الأدب والفن هو قيمة عليا قوامهـــا التلاؤم بشتى أنواعه التلاؤم بين الظواهر المادية، والتلاؤم في الأفكار والمواقف، هو التلاؤم الحسي، من خلال تلاؤم الحواس، والتلاؤم الروحي من خلال الفكر. ينظر: سعدون حمادي، الأدب والوعي القومي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1980، ص30. .

(4)-ينظر: سعدون حمادي، الأدب والوعي القومي، ص30.

الفصل الثاني

"التنـــاص الـــذاتي"

أولا-العنـــــوان

أ-نوعيــة عناوينـــه.

ب-ثنائية العناويـــن.

ثانيا-تناصاته الذاتية من حيث ترميزه لعناوينـــه.

ثالثا- التنـــاص الذاتي من حيث الإهـــداء.

رابعا- التنـــاص الذاتي من حيث كلمـــة المؤلف.

خامسا- التناص الذاتي من حيث الألـــوان.

سادسا- التناص الذاتي من حيث التراث الشعبي.

سابعا- التناص الذاتي من حيث الأعـــــداد.

أ-العـــدد سبعـــة.

ب-العـــدد ثلاثـــة.

التنـــاص الذاتي عبر العتبـــــات

إذا كانت العتبات أو النصوص المصاحبة هي جملة النصوص التي تحيط بالنص، تعمل على تعرية استراتيجيات النص الأصلي [1]، فهي تعد من النظير النصي أو النصية المرادفة، فهي جملـة العتبات أو المداخل التي تربط النص بكل ما يحيط به من نصوص فيدخل بذلك النص الروائي في تحاور معها، وهذا الحوار يعتبر من أعلى وجوه التفاعلات النصية [2].

وسنحاول بالدراسة أن نكشف عن بعض هذه النصوص التي تتمثل عبر التناصات الذاتية عند وطار، ونقف على النقاط المشتركة مع النص الأصلي ونقترب منه ونكشف أغواره.

فالتناص الذاتي يحاول أن يبحث عن وطار المبدع، الروائي، وعن كيفية تشكيله لبواباتـه وعن قيمته التأسيسية داخل حيز الكتابة الروائية وذلك حسب ما يأتي:

أولا-العنـــوان:

العنوان أول لقاء مادي يلتقي بالقارئ، فهو أول ما يصادفه في أية عملية قرائية، يتلقـاه بوصفه (بنية مستقلة تشتغل دلاليا في فضاء خاص بها) [3]. فضلا عن ذلك إنـه علامـة ثقافيـة تعكس للمتلقي عالما اجتماعيا أو واقعيا عن طريق النص [4]. فهو علامة إبلاغية، يخبر القارئ عن النص المقدم ويحفزه على قراءته.

فالعنوان؛ يشارك في عدم محدودية النص أي انفتاحه [5]، هذه المشاركة هي التي كشفت عن تناصات "وطار" ذاتيا من خلال هذه العتبة النصية، بحيث إن قراءة لجمل عناوينه تكشف عن خصوصيات يتناص فيها الكاتب مع نفسه:

أ) العناوين عبارة عن أسماء.

ب) ثنائية العناوين.

ج) ترميز العناوين.

---

(1)-ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص30.

(2)-المرجع نفسه، ص30.

(3)- يوسف الأطرش، دلالة العنوان في رواية "غدا يوم جديد"، الملتقى الوطني الثالث لعبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة، برج بوعريريج، 1999، ص190.

(4)-Leo HOEK, La marque du titre, p28.

(5)-Leo HOEK, M.R, p, 28.

أ- إن قراءة لمجموعة عناوين الكاتب، يلاحظ نوعية عناوينه وأنها صيغت بكيفية اسميـــة، بحيث إن الروائي قد ألغى صيغة الفعل وهذا له نتائجه، بحيث يعطي لأعماله النوعية الاسمية الذي تعرفه جوليا كريستيفا بنوع (**holophrastique**) [1] أي الاسم الذي يعمل لنفسه كأنه جملة.

فـــ (اللاز)، و(الزلزال)، و(الحوات والقصر)، و(العشق والموت في الـــزمن الحراشـــي)، و(تجربة في العشق)، و(الشمعة والدهاليز)، و(الطعنات)، و(الهارب)، و(الشهداء يعـــودون هـــذا الأسبوع) كلها عناوين اسمية.

ومن ايجابيات المكون الاسمي إنه يجعل العنوان يسبح في عالم لا تحده حدود، فهـــو غـــير مرتبط بزمن ؛ لأنه يعانق المطلق، فهو حر في تحركاته وتقلباته الدلالية، التي لا تستوعبها قـــراءة واحدة، إنه خارج الزمن، والنوع وخارج هيمنة أفكار القارئ [2].

فمهما حاول المتلقي أن يحصر دلالاته، فهي لا تنضب أبدا، ولا يمكنه أن يهيمن عليهـــا بسلطته.

فالجملة الاسمية تؤدي المعنى، فهي بالنسبة للعنوان تؤدي دور الإبلاغ المسبق، فإذا كـــان العنوان بنية يتجانس ويتشابك مع بنية النص الدلالية؛ أي التكافؤ السيميائي بين العنوان والمـــتن فمعناه إن أعمال "وطار" تتشابك في ما بينها مؤكدة تناصاته الذاتية والعنوان إحداها.

وتعمل العناوين في علاقة عكسية بين طول الجملة الاسمية وبين إخباريتها [3] بحيث تصبح العملية الاختزالية أكثر تركيزا وتكثيفا، فعنوان رواية (اللاز) عنوان اسمي يتكون من كلمة واحدة لكنه يختزل مدلولات واسعة، مثله مثل عنوان (الزلزال) أو (الطعنات)، حيث يتنـــاص وطـــار في هذه الخاصية لأنه يجعل أعماله تعنونها أسماء، وإن كانت جملا قصيرة إلا أن مســـاحتها الإخباريـــة واسعة.

ويحتمل النوع الاسمي درجة عالية من التكرار (**stéréotype**) [4] وهذا التكـــرار قـــد يكون لأسباب مختلفة، وفي أعمال مختلفة، وهذا التكرار مـــن شـــأنه أن يجعـــل العنـــوان ملكـــا للسيميائية؛ فالعناوين الاسمية تبدو أكثر حرية والذي يحد من استقلاليتها هو النص.

إن العنوان مرتبط بنصه، وفي الوقت نفسه يتداخل مع عناوين أخرى للمؤلـــف نفســـه، للجنس نفسه، وللعصر نفسه، ومعها يكون مثالا ونموذجا يتمطط معناه ويتسع.

---

(1)- V. Leo HOEK, La marque du titre, p 28.
(2)- V. M.R, p61.
(3)- V. M.R, p63.
(4)-V. M.R, p64.

إن (تركيب النموذج يحدد مكوناته، وهذا ما يطلق عليه كلود ديشيه تناص العناوين)[1].

وهذه النمذجة للعناوين ليست قسما مغلقا، بل لها قواعدها وكفاءاتها التي بإمكانها أن تولد التكرار غير المحدود، فعناوين وطار تشكل في مجملها -بفضل التكرار- الذي سببه هذه التناصات الاسمية "فكرة مقروءة" وبالتدقيق تشكل عائلة متحدة لتركيب العناوين.

إن ملاحظة تركيب هذه العناوين تبين مدى تناص وطار في الأبعاد التي يرسمها لعناوينه.

فعناوين مثل:(الشمعة والدهاليز)، (الحوات والقصر)، (العشق والموت في الزمن الحراشي) تبين العناصر المهيمنة فيها. فهي العناصر الأولى من جمل العناوين: (الشمعة)، (الحوات) و(العشق)، فهي المفاتيح التي من خلالها ترى الأبنية والعناصر وتفاعلاتها جميعا في ضوء الصراعات التي تتجلى في الروايات كلها.

فالشمعة في معناها هي الشاعر المثقف الذي يؤمن بحق الجماهير في تسيير نفسها وقف نظرتها للحياة، وهي نفسها الحوات الذي يسعى إلى تغيير الأوضاع الاجتماعية لصالح الشعب، وهي نفسها جميلة العاشقة للمبادئ الاشتراكية التي تحلم بتغيير حال الطبقة الكادحة..

... إذن هي جملة عناوين تختزل معنى واحدا وهو الإيمان بأحقية الطبقات والإيمان بالمبدأ الاشتراكي الذي هو سلاح هذه الجماهير، أو هذه الرموز الاشتراكية التي ترمز إلى الصراع والتضحية من جهة فالمثقف الذي يغتال، والحوات الذي يفقد أجزاء من جسمه، وجميلة التي تتعرض للتشويه بالحامض، وزيدان الذي يذبح، هذه التضحيات مربوطة بالصراع ولذا جاءت المقابلة بين اسمين: (الشمعة ≠ الدهاليز)، و(الحوات ≠ القصر)، و(العشق≠ الموت)، فهذه الكلمات بما فيهما من اسمية وتكرارية وثبات واستمرارية في الرواية وخطوطها السياقية تدل على قصديتها. (فالدهاليز)، و(القصر)، و(الموت) توحي بالاطراد، فتكرارها الدلالي المرتبط بتكرار حدوثها في الزمان يوحي بمدى رمزيتها للنموذج الواحد وهذا ما نراه فيما يلي:

فالقصر في رواية (الحوات والقصر) و (الدهاليز: في رواية الشمعة والدهاليز)، و(الموت في رواية (العشق والموت في الزمن الحراشي) كلها رموز، فـ "القصر" هو مكان الغنى والترف فهو الأرستقراطية، و"الدهاليز" مكان المتاهات، والظلام و"الموت في الزمن الحراشي" حيث تتفرق فيه أجزاء الإنسان ورد كل جزء إلى أصله [1] فمعنى المكان يتكرر ويتناص فيه وطار، وعبر هذه التناصات يكرر ذاته؛ فـ "القصر" كمكان يحجم فيه الصراع والتناقض ما بين الشعب والطبقة

---

[1] V.Claude DUCHET, Sociocritique, Centre de Recherche de l'université de Paris- VIII, p92.

[1]-سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص303.

الحاكمة، و"الدهاليز" كمكان يزيد في إبراز التناقضات ما بين المثقف الذي هو في الحقيقة عيون الأمة، وحامل مبادئها، و"الموت" هو المكان الذي يفقد فيه الإنسان أجزاءه –روحه وهي في الرواية بمعنى الروح الاشتراكية بالنظر إلى "العشق" الذي يعني الاكتساب وتصعيد المحبة لسائر أجزاء الجسم [1]–. فهذه الأسماء المعبرة عن المكان، تكرارها الدلالي مرتبط بتكرار حدوثها في الزمان، توحي بالاطراد.

وهكذا يكون الصراع الجدلي هو الترافق الذي هو نسيج للحياة والرواية معا.

فبنية الجملة والتركيب النحوي جميعا تحيل إلى اختيارات "وطار" فهي تصنيفات دالة تشير إلى (المراجع الإيديولوجية، وصورة رؤيوية تعود إلى طبقة اجتماعية) [2]. إن الصراع على كلمة أو جملة أو تركيب يوحي بتراع خطابي وصراع اجتماعي. ذلك أن الكاتب يعيش نصوصه في سياق اجتماعي لغوي؛ هي لحمته وسداه، فيستوعبها أثناء الكتابة.

إن عناوين "وطار" الاسمية تختزل معنى الصراع والذي هو من منظور ماركسي (الطبقة السائدة، الطبقة الخاضعة)، (الصراع الطبقي، التوازن الاجتماعي)، (الوعي الجمعي، الوعي الطبقي).

إنها مدونة خطابية مرتكزة على ثنائيات وتعارضات، بالإضافة إلى نوعية العناوين، فوطار –أيضا– يتناص في تعريفها بأداة التعريف "الـ" مثل: (اللاز)، (الزلزال)، (الشمعة والدهاليز)، (العشق والموت في الزمن الحراشي). فالروائي يحدد الظواهر ولا يتركها غامضة، وهذا التحديد يسيّر انتباه القارئ إلى مجموع معلومات مسبقة وتحفزه باستعادة المعرفة [3] بشأن التعريف والتخصيص والتحديد والتنكير. فالقارئ لمجمل هذه العناوين يكوِّن خلالها معلومات مسبقة فيما يخص معانيها وما تحمله قبل قراءته للنص.

---

(1)–المرجع نفسه، ص1029.

(2)–عمار بلحسن، صراع الخطابات حول القص والايدولوجيا في رواية "الزلزال" للطاهر وطار، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع (1-2)، مج8، 1979، ص131.

(3) - V. Leo HOEK, La marque du titre, p72.

ب-ثنائيـــة العناويــــن:

الثنائيات تعبر عن جوهر الصراع، فنصوص "وطار" محورة من حيـــث موضـــوعها، إذ يتناص الكاتب في ما يتعلق بلعبة بين متعارضين، متنافرين التي تخضع أسماؤها إلى التكرار والتغير:

الشمعـــة والدهاليـــز

العشـــق والمـــوت

الحـــوات والقصـــر

فهي تملك المحور السيميائي نفسه (الموجب والسالب)، ويتناوبان في مسار لا يحده شـــيء سوى (الافتراض الأصلي المتعلق بالاختيار الحتمي)[1] السالب والحتمي، السالب أو الحتمي.

عنوان رواية الشمعة والدهاليز يتناص مع عناوين الروايات التي تعالج الصراع الجوهري السائد في كل مرحلة من مراحل الجزائر، فوطار لا يأخذ الصراع كشكل هامشي، فهو صـــراع طبقي؛ جدلي وفق الرؤية الماركسية.

فبدءا من رواية (اللاز) الذي يكون أحد طرفي الصراع، والذي تفرض شخصيته نفســها على الروائي في كل عمل، ولكن بشكل مغاير وبنفس القيمة المضمونية؛ لأن هـــذه الشخصـــية ترتكز عليها كل أساسيات الطروحات؛ هذه الشخصية تبقى حاملة لسمات عصـــرها، النزعـــة الثورية، والحمية الوطنية، والجرأة.

لقد ورثت كل خصوصيات أبي الثورة "زيدان"؛ حامل المبادئ الاشـــتراكية، المتشـــبع بأفكارها، والمتفهم لصلاحيتها. فهو نموذج للبطل الثوري الذي (يجب أن نغير الحياة يااللاز يا ابني. عليك الآن أن تعمل في خط واضح. ومن أجل هدف واضح) [2]؛ هذا البطل الذي ذبـــح بيـــد الشيخ الذي يمثل الاتجاه الديني المرتبط بمصالح الاستعمار لعدم وعيه: (... أما الآن فعلي أن أنفذ قرار القاهرة. إذا ما صح فهمي، فإنكم ما تزالون تصرون على ...) [3].

لقد اختار وطار هذه الشخصية لتعبر عن حقيقة الصراع تماشيا مع الفترة التاريخيـــة، ولم يفت الكاتب أن جعل مقابل هذه الثنائية -زيدان ،الشيخ- ثنائية أخـــرى، تجســـد الصـــراع في المرحلة الوطنية الديمقراطية متمثلة رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي"؛ فموت طرف الثنائية الأولى "زيدان" لم يؤد إلى موت قناعة "وطار" بالمستقبل الاشتراكي، فهنـــاك المتطوعـــون الـــذين يخلفونه ليمارسوا الاشتراكية في شكل التطبيق في أرض الواقع؛ وهي أرض الثورة الزراعية. فهـــم

---

[1]-جوليا كر ستيفا، علم النص، ترجمة/ فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1997، ص27.

[2]-الطاهر وطار، اللاز، ص96.

[3]-المصدر نفسه، ص270.

المخلصون لزيدان، وهم عنصر الثنائية الثانية الموجب الـذين يحملـون فصـائل الـدم الأحمـر الاشتراكي.

فـ (جميلة الثورة الوطنية كانت تكافح في واجهة واحدة. بل كانت تدافع عـن نفسـها وعن إخوانها من بني جلدتها، لا غير أما جميلة الثورة الديمقراطية الشعبية، فتكافح في واجهـات لا حصر لها، إنها تهاجم، وهذا ما يميزها، ويقدسها عن باقي الجميلات ... إن جميلة هي دائما وأبـدا في هذه البلاد امتداد لجميلة) [(1)].

ويجسد الموت في هذا العنوان للرواية –وهو طرفها الثاني من الصراع– شخصيات رجعية تقودها شخصية مصطفى الطالب، تقف ضد تحقيق المبادئ الاشتراكية، تتستر باسم الدين وهـي بذلك تخلف طرف الصراع في الثنائية الأولى "الشيخ" الذي ذبح "زيدان". يقول وطار في شـأن هؤلاء، على لسان أحد الرجعيين *: (من منكم يتولى أمر العاهرات الضالات؟ لقـد أحضـرت قنينات الأسيد "**ACIDE**" ينبغي أن تصب كلها على أوجههن وأشعرهن) [(2)].

كما تناص وطار في عناوينه مع عنوان رواية "موضوع المذكرة" حيث طرح هذه الثنائيـة المتصارعة، وقف السياق التاريخي والاجتماعي ووفقا لمتطلبات المرحلة التاريخية، فالشـمعة رمـز المثقف تبقى حاملة لبذور مبادئ زيدان، تحمل الهم الجماهيري؛ لأنها عاشت الثورة، وتطوراتهـا، فهو يدرك معنى "اللاز" الذي هو الشعب، الذي يتصرف وفق مبادئه من منطلق أنه مثقف يؤمن بشرعية الجماهير وفي حقها فيما يخص حرية آرائها (شعب سيد، لا يجد وسيلة لفرض سيادته غير الأوراق والأوامر، وشعب مسود، قرر أن لا داعي للخضوع والامتثال لأقلية لم ترضه ولم تلـب رغباته وطموحاته في أي ميدان من الميادين) [(3)].

إلا أن الشمعة (المثقف) تتصارع مع قوة أخرى وريثة للقوة الرجعيـة –للثنائيـة الأولى والثانية من العناوين– ويتم اغتياله بيد هذه القوة (سيدي الرئيس. لقد أجرينا تجربـة في إطـار متابعته وترصده، فوضعنا ها أمامه في الطريق، بواسطة قمرنا الفضائي وبالتعاون مـع أصـدقائنا الأمريكان والروس، في غير الجلباب والحجاب فلم يتعرف عليها ... ينسف يا سيادة الرئيس مـا

---

(1)–الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص79.

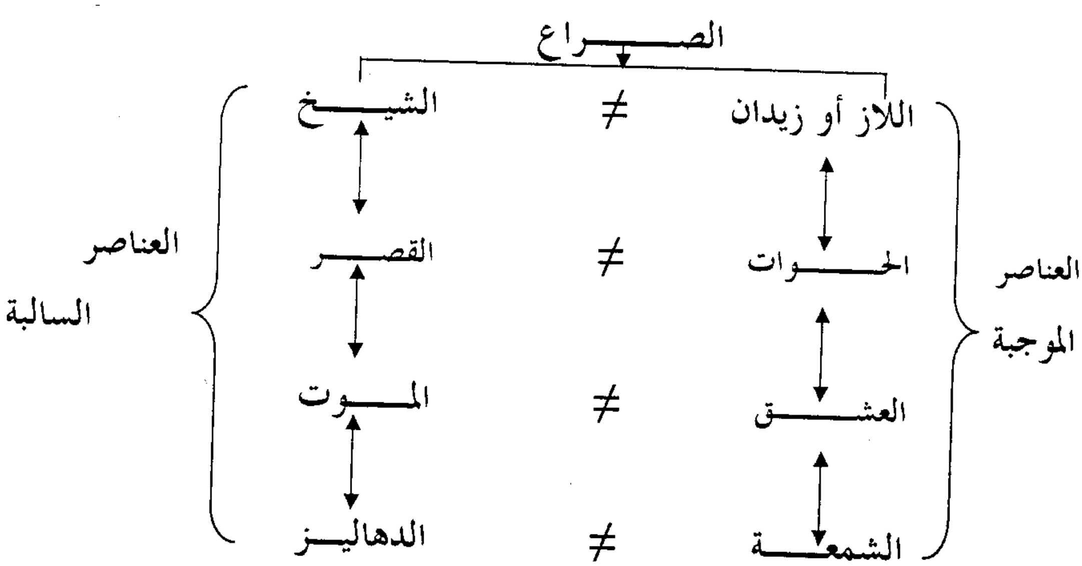
* وفق مفهوم الطاهر وطار

(2)–الطاهر وطار، المصدر نفسه، ص130.

(3)–الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص21.

بنياه منذ 1832 في هذا البلد المسكين) [1] لقد جسدت ثنائيات العناوين تناصا مـن حيـث تركيبها ومن حيث مضامينها ومدلولاتها، في تجسيد الصراع وفقـا للمرحلـة التاريخيـة، إيمانـا بالجماهير وتعبيرا عن آلامها وأحلامها؛ فهو يحدد هذه الجهات الرجعية في كل عمـل ويتنـاص بذلك في هذا التحديد من حيث المستوى اللغوي في طريقة تركيبه للعناوين عن طريق التحديـد بـ (الـ أداة التعريف) وفي التحديد المعنوي لمعاني هذه المركبات، والتي تـدل علـى مصـادر الرجعية وفق الترسيمة التالية:

ثنائيـــة العناويـــن



(1)-الطاهر وطار، المصدر السابق، ص 200-201.

ثانيا-تناصاته الذاتية من حيث ترميزه لعناوينه:

يتناص وطار في إضفاء صفة الرمز على عناوينه، فإذا كانت الشعوب موهومة رموزهـــا، فإنها ترى في "اللاز" من خلال إبداعه أشياء، فاللاز يمثل التضحية، اللاز هو الماضي والمســتقبل، وهو المسيرة النضالية وهو الوقوف لتحقيق الاشتراكية هكذا يبدأ وطار في إعطاء "اللاز" أبعــادا رمزية ثم يتطور ويأخذ أبعادا أخرى:(الذراعان مصلوبتان، الصدر بارز، الرأس مرفوع، القــدمان متلاصقان) [1]. إنه يأخذ صورة المسيح، يأخذ شكل الأنبياء في قداسته وهكذا يتحول الـــلاز في ذهن الشعب من ابن مجهول النسب إلى ولي من أولياء الله، وعلى المنوال نفسه، يقدم لنا وطــار شخصية أخرى وهي شخصية المثقف في الشمعة والدهاليز يتشكل في الرواية من طفل شــارك في الثورة إلى أستاذ إلى شاعر إلى هارون الرشيد، إلى بولزمان، ليصبح وليا من أوليــاء الله.(هــارون الرشيد لعبة نارية، هارون الرشيد لعبة دموية، هارون الرشيد لعبة سيدي بولزمان) [2].

هكذا يتناص وطار في وضع الرموز، التي اكتسبت رمزيتها من خلال تضحياتها؛ فـــاللاز: المسيح، يضحي فيصلب من أجل الآخرين، والشمعة رمز المثقف، تحترق لتضئ الآخرين. وبنفس المهارة يتناص وطار الروائي في تشكيل رموزه من خلال عناوينه المتناصة، فعلي الحـــوات بطـــل رواية "الحوات والقصر" [3]، فعلي كبعد شعبي رمزي يمتزج اسمه بحركة التاريخ، يمتلك المبـــادئ الاشتراكية، بقاؤه سببه المقومات التاريخية التي يمتلكها. فعلي تلفه تصورات: الشجاعة والنقـــاوة فهي مترسبة في عقلية الجماعات وترجع هذه الأوصاف إلى البطل الأسطوري الرامـــز إلى الأمـــر الخالق، المحقق للمستحيل في سير الملاحم التاريخية [4].

فضـــلا عن هذا فهناك الجماليات التي تحدثها هذه التناصات مـــن حيـــث التـــبرعم أو التوالـــد [4] **Bourgannement** الدلالي في العناوين الذي يعطي جمالية لا تقل عنـــها جماليـــة التناغم الذي نحسه بين هذه الثنائيات العنوا نية.

وعلى العموم فإن البطل الروائي عند الطاهر وطار هو نفسه في معظم رواياته يخرج مـــن البيئات الفقيرة، ويرقى سلم النضال إلى أن يصير أسطورة، بل بطل رواياته يتناسخ مـــن حيـــث التسمية وفقا للظروف المرحلية في الجزائر.

---

[1]-الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص8.

[2]-الطاهر وطار، المصدر نفسه، ص173.

[3]-ينظر: الطاهر وطار، الحوات والقصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984.

[4] -ينظر: شكري عزيز الماضي، نظرية في الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1986، ص206.

ثالثا-التناص الذاتي من حيث الإهداء:

الإهداء، عتبة نصية تحمل داخلها إشارة ذات دلالات توضيحية [1]. فهي تبوح بأفكار "وطار" التي وجهها إلى قرائه؛ فالإهداء الذي يتصدر الرواية "الشمعة والدهاليز" لهو إهداء تحمل عناصره روح النص، فهو أشبه بكومة ثلج. كلما انفصلت جبيباتها أفرزت لنا المعنى. والشخصية المهدى إليها هي روح شخصية يوسف سبتي يقول وطار: (إلى روح الشاعر والباحث يوسف سبتي، الذي كان يتنبأ بكل ما يجري قبل حدوثه) [2].

فالكاتب يقوم بإنشاء الروابط بين أجزاء النص في تكوين التوقعات المبكرة لدى القارئ، ويكون (التقارب بين هدف الكاتب وتفسير القارئ كلما كان الكاتب قد وفق في حسن اختيار هذه الروابط فالروائي يؤسس وينشئ التوقعات عما سيأتي) [3].

إن إهداءه الذي يؤسس لبعض التوقعات موجه إلى روح صديقة، والذي وجد فيه طرفا من الأدب لأنه شاعر وعالم متبصر بالأمور وباحث وحكيم فيه لمحة من الحكمة؛ فهو متنبئ بالأمور؛ لأن الإهداء عتبة نصية لا تخلو من القصدية [4]. فهذه القصدية تظهرها في الشخصية المهداة.

العبارات التي صدر بها الكاتب روايته:

فهذه العبارات تعبر عن الوضع الاجتماعي والثقافي للروائي "الطاهر وطار" ليكون الإهداء نصا موازيا للنص الروائي فروح "يوسف سبتي" شخصية عامة تمثل روح مثقف عاش عصر "وطار" وتربطه به علاقة ثقافية وفن وسياسة. ويؤكد لنا هذا الإهداء الذي يوجه إلى رجل تتجمع فيه هذه السمات؛ سمة الفن والثقافة والسياسة أن يضع على غلاف روايته كلمة "رواية أي "التجنيس، لأنه يؤمن بدور العمل الروائي، في توعية الجماهير، مثلما يؤمن "يوسف سبتي" بأن مجتمع الطبقات لا يقبل بالفن المحايد [5]، بل فهو يؤكد على ضرورة انسجام الفن والجماهير؛ لأنه أداته التعبيرية عن طموحاته وأحلامه آلامه، وأداة الفنان أيضا ليتواصل مع الجماهير.

---

[1]-ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص64.

[2]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص3.

[3]-فالح شبيب العجمي، العلاقة بين فهم القارئ وفهم كاتب النص، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، مج28، 1995، ص361.

[4]-حسن محمد حماد، المرجع السابق، ص64.

[5]-واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص11.

فلا يمكن للفن أن يكون إنجازا فرديا مستقلا عن قضية الجماهير فالعمل الإبداعي جزء من القضية الجماعية فالفنان يستمد من روح الجماعة قوته واستمراريته وهذه قناعة عند "وطار" الروائي وعند يوسف سبتي والدكتور حسين مروة، والدكتور محمود أمين العالم حيث يقول في إهدائه: (إلى عملا قي الفكر العربي المعاصر المرحوم الدكتور حسين مروة والدكتور محمود أمين العالم، أطال الله في عمره ...) [1].

لقد كان الإهداء إلى حسين مروة وهو كاتب وناقد لبناني قتل في الحرب الأهلية، وإلى محمود أمين العالم؛ فهاتان الشخصيات من الرموز الثقافية والفكرية العربية المعاصرة؛ شخصيتان تحملان بذور الاشتراكية مثلما يحمل يوسف سبتي، فنحن نتكئ في ذلك بأن هناك قصدية في هذه العتبة حيث يمكننا التأكيد على أن وطار لا زال حاملا هواجس الواقعية الاشتراكية [2]. وبذلك يتناص الروائي وطار ذاتيا من خلال هذه العتبة ويجعل أعماله مهداة إلى أشخاص قاسمها المشترك هو الثقافة والشاعرية، والإحساس بالواقع والإيمان بالجماهير فهذه قناعة جاءت لوعيه التاريخي بعملية التطور الإنساني وهو يشير بإهدائه إلى أن شمعة المثقف لا تنطفئ بل يذهب وتبقى أعماله تنير الواقع من بعده فالإهداء وإن كان دافعه إنسانيا عموما، فله دافع فكري وعقائدي إيديولوجي يتناص فيه روح يوسف سبتي مع روح حسين مروة وشخص محمود أمين العالم مع الروائي وطار ذاتيا على مستوى الأفكار وعلى مستوى النظرة إلى التاريخ.

بحيث أضحت هذه الشخصيات تتداخل؛ فيوسف سبتي وحسين مروة، ومحمود أمين العالم أسماء متنبئة بالمستقبل لذلك نلاحظ أنه خص يوسف سبتي بذلك فهو يتناص ذاتيا مع الجزء الثاني من إهدائه في روايته الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي حيث يقول:

(قد نتحايل على النهر فنحصر ماءه، وإن كان في بركة، ونستحم فيه مرتين، ولكن لن نستطيع الاستضاءة بنور الشمعة الواحدة مرتين) [3].

فقد استند وطار في الجزء الأول على فلسفة يونانية بطريقة تناصية تخالفية، قام بتحوير الرأي والذي أصله لا يمكن أن نستحم بماء النهر مرتين [4] فتناص وطار يقع من حيث هذا الإهداء في أن شخص يوسف سبتي قد تنبأ بمجريات الأحداث وسلبية نتائجها، وأننا لا يمكن أن نعيد حركية التاريخ بالواقع والظروف والنتائج نفسها. فالتاريخ يعيد نفسه لكن حركية التاريخ

---

(1)-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص3.

(2)-محمد بن زيان، سلسلة النص والمحنة (02) رسالة الأطلس، باتنة (الجزائر)، العدد319، 2000/11/19، ص18.

(3)-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص3.

(4)-محمد بن زيان، سلسلة النص والمحنة (02) رسالة الأطلس، باتنة (الجزائر)، العدد319، 19 /2000/11، ص18.

لا تسمح أن تعيد الحادثة كما هي لأن الإنسان لا يخضع للتجربة فهو كائن حي، وليس مادة جامدة، يختلف باختلاف الظروف والعوامل والزمن، وحتى وإن أعدنا التاريخ ووقائعه فهل يمكن أن نحصر الظروف والأشخاص وأن نحصل على النتائج نفسها ؟ الإنسان يتطور، يتغير ويتجدد بتجدد مفاهيمه وأفكاره فيوسف سبتي في الإهداء الأول* تنبأ بما سيجري وأنه لا يمكن إعادة التاريخ كما هو، وتصدق نبوءته في الإهداء الثاني** حيث يقول وطار أننا لا يمكن أن نستضئ بنور الشمعة الواحدة مرتين وقد صدقت النبؤة حين اصطدم الشاعر بنتيجة تنبئه واصطدمت حركة العودة إلى المقام بهذين القولين وقبلها قال وطار "الذي ولى على الجرة تعب" [1].

فعودة التاريخ بحيثياته تستوجب عودة الأشخاص الذين دفعوا بحركة التاريخ دفعة قوية، في مثل إيمان عمار بن ياسر، وجرأة طارق بن زياد، وتحدي أحمد بن حنبل، وصرامة أبي ذر الغفاري بالإضافة إلى وجود شخصية تمثل القيادة –شخصية القائد الأعظم– رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقيام دولة إسلامية يستوجب الفهم الصحيح لحركة التاريخ، والفهم الصحيح لمجريات الأمور، والمعرفة المستجدات.

نلاحظ كيف وطار يكرر ذاته من خلال هذه العتبة ويعيد فكره ولكن في غيرما ملل أو تقوقع، لأنه يؤكد صدق استنتاجاته من خلال شخصياته المقترحة في الإهداء، لأن ما يوسف سبتي وحسين مروة، ومحمود أمين العالم إلا وجها آخر لشخصية "وطار" الروائي فهو يثبت للقارئ مدى قراءته للتاريخ وفهمه له، من جهة ومن جهة أخرى يثبت صحة وجهة نظر أصحاب الفكر الواقعي الاشتراكي ومدى صحة انتمائهم الإيديولوجي؛ الأموات منهم والأحياء. فهذا يدل على استمرارية منهجه الأيديولوجي.

فالإهداء نص حساس؛ فهو يلخص العمل الإبداعي في حد ذاته، لهذا ربط وطار بين عتبتي نصين لروايتين؛ لأن بين خيوطهما المتناصة والمتداخلة تواصلا. ويبقى للقارئ المبدع أن يكشف ذلك. وكأنما الروائي ينثر ذاته من خلال بوابات أعماله هذه الذات الثابتة في مواقفها وآرائها ونظرتها إلى الواقع ومستقبل. فعبر هذه العتبة تنتشر ذات المؤلف ونشتم رائحة أفكاره مثلما نشتمها في المتن الروائي.

إن هذا التناص في مجال البوابات ينم عن مشروع روائي تتناص فيه عتبة الإهداء؛ من حيث اختيار الكاتب لشخصياته المهداة إليها التي قامت بكشف مقاصده وإيمانه بشرعية حقوق

---

* الإهداء الأول يتعلق برواية الشمعة والدهاليز

** الإهداء الثاني يتعلق برواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.

[1]–الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص57. وهذا مثل شعبي جزائري.

الجماهير لأنها وسيلة لخدمتهم؛ فهذا الإهداء يبوح بنوعية النصوص التي سوف نجـدها في المجـال التناصي.

عندما نعود بالعتبات في ما يخص الإهداء في إبداعات وطار للسنوات الأولى فنحن نلمس الروح نفسها والذات نفسها يقول في إهداء عمله "الزلزال" (إلى المناضلين العماليين، وإلى كل من بني ويبني الثورة الزراعية في الجزائر مسهما في وضع أسس صحيحة لمجتمع ديمقراطي متقدم) [1]. إن هذا الإهداء الذي نحن بصدده كتبه الروائي في زمن السبعينات أيام قيـام الثـورة الزراعيـة فيكشف الإهداء عن التناص الروائي في نوعية الأشخاص المهدى إليهم فهـم الطبقـة العاملـة والطبقة المناضلة التي تعبر عن الطبقة البروريتارية والتي تتبنى الواقعية الاشتراكية، ومع هذا التبني تولد شخصية جديدة شخصية إيجابية في الأدب الاشتراكي التي تعبر عن الرغبة في تغيير الأوضاع وإعادة البناء. فوطار يتناص من حيث إنه يعير شخصياته اهتماما وهذا الذي يتبناه علـى صـعيد إبداعه الروائي ومشواره الفني فإذا كانت شخصية هذه الطبقة المناضلة عاملة، ومنتجة فكـذلك شخصية يوسف سبتي في رواية الشمعة والدهاليز هي شخصية باحثة ومنتجة. في إطـار الفكـر الاشتراكي، فإذا كانت جهود الطبقة العاملة والمناضلة فهي لصالح الشعب فالثقافة بنيـت علـى معطيات لصالح العمال.

فالإهداء كعتبة نصية عند وطار علة لمعلول سابق، وصورة لأصل سابق عليهـا، فهـذه العتبات تشكلت لحاجة اجتماعية فهي تحافظ على علاقته بالأصل لذلك فعتباته تابعة لنصوصـها. فكل إهداء يعبر عن طبيعة المرحلة التي نزل فيها وقد ساعد تكوين "وطار" السوسيوثقافي والمعرفي في تشكل اهداءاته بل وفكره السياسي الذي ناضل من أجله والذي منه تنطلق وتتأسس خطابات العتبات.

فوطار بهذه الإهداءات، يضع خطة لقارئ ضمني [2] يقيم جسرا بينه وبين النص بانصرافه أساسا إلى المتلقي وإلى الظروف الاجتماعية التي يتم فيها التلقي.

فوطار يقيد عمله بوسائط، ذلك أن هناك دائما شيئا يقيد التفسير [3]، فإهداءاته تحمـل رسالة،ويحتل الكاتب في هذا الملفوظ مكانة مركزية تتميز بإرسال الرسائل بصيغة الغائب مثـل: "روح يوسف سبتي" في رواية الشمعة والدهاليز، وإلى "روح الشهداء" في رواية اللاز فهو يؤسس

---

1)-الطاهر وطار، الزلزال، ص7.

(2)-ينظر: روبلت هولب، نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقـافي، جـدة، 1994، ط1، ص19.

(3)-المرجع نفسه، ص241.

فاعلا لمشروعه يستثمره ويبني عليه الخطاب الروائي. غير أن تناص وطـار في اهداءاتـه لأرواح يطرح ا شكالا في غاية التعقيد، بحيث يصبح الغائب موضوعا،ولكن المرسل "الروائي" يـدرك أن موضوع روايته لا يستحيل فك رموزها لأنه يضع القارئ في مركز المشروع التفسيري فيسـهل عليه ملفوظات الإهدءات.

ويكشف لنا التناص اللأتي عن حميمية عتبة الإهداء ذلك أنها تنتسب إلى مؤلف واحـد، ورغم كتاباته المتباعدة في الرمز، فإنها تنبئ عن فكر واحد لم يتغير. تعيش هـذه العتبـة في بيئـة واحدة فهي منذ ولادتها تحمل في طياتها بذور الفكر الاشتراكي التي تختبـئ وراء الشخصـيات المهدى إليها العمل.

رابعا-التناص الذاتي من حيث: كلمة المؤلف:

"كلمة المؤلف" قالها وطار وهي عملية تحضيرية للقارئ لاستقبال عمله، فهـي إحـدى عتبات النص، وتشد انتباهنا كقراء، لأنها ممارسة المؤلف الذي يحدد مسارات التلقـي [1]، فهـو يرسل مفهومه.وهذا ما يكشف عن انشغاله بالتلقي سواء أكان قارئا عاديا أم ناقـدا أم غيرهمـا يقول: (بالفعل، كثيرا من رواياتي وضعت لها مقدمات قصيرة هي شبه مفاتيح للقـراء وللنقـاد بصفة خاصة) [2].

فكأن الكاتب في تناصه الذاتي من خلال هذه العتبة النصية يريد أن يوجـه القـارئ وأن يرسم له طريقا لتتبع مسارات العمل ليكون له معلما يهتدى به وفق ما خطته أناملـه، وأمـلاه فكره، وحتى يجنب قارئه وعمله مطبات كثيرة.فهذه التقديمات أحكام مسبقة، لها دورها في بنـاء التوقعات لدى قارئ النص، حيث تجعل هذه الأحكام المسبقة القارئ مستعدا لتقبل التوقع علـى أنه حكم فعلي [3].

كما يتناص وطار ذاتيا من خلال مضامين هذه المقدمات إذ يقـول في روايـة الشـمعة والدهاليز: (قبل أن أدع القارئ يلج الدهاليز التي وجدتني أخرج منها بعد انتهائي من كتابة هذه الرواية، أود أن أبدي بعض الملاحظات أرى ضرورتها) [4].

---

(1)-حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص150.

(2)-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص9.

(3)-فالح شبيب العجمي، العلاقة بين فهم القارئ وفهم كاتب النص، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1989، ع1، مـج28، ص363.

(4)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص5.

فوطار يضع مقدماته، مفاتيح يلج بها القارئ نصوص المؤلف [1] وهي تغدو ملاحظات ضرورية حسبه؛ وإذا حاولنا تفسير التناصات الذاتية من خلال العتبة أو الدور الذي تلعبه في توجيه المتلقي سنجد أن لها وظيفتين:

الوظيفة الأولى تمويهية، تعمل على تمويه نوع من القراء المتلقين للعمل الروائي من أصحاب الموقف المتشدد وهم القراء غير العاديين، أي قراء من نوعية خاصة، عارفين بكتابات "وطار" أو بحياته الشخصية؛ فالمقدمة عنده، توضح مواقفه ليتحاشى نوعا من القراء. يقول (وللنقاد بصفة خاصة، لأن هناك في رأيي، قراءة مستعجلة لا تفرق بين كاتب له أبعاد وله آفاق وله تجربة وخبرة، وكاتب مبتدئ، فهم يقرأونك كما لو كنت أيَّ فلان، لهذا أعطي بعض المفاتيح ...) [2]. فالمقدمة لافتة خاصة لناقد مسعجل أو متشدد وقارئ مبتدئ، فالناقد المتشدد من شأنه أن يلغي العمل أو يلغي الكاتب بجرة قلم [3] على حد قول وطار، متخذا نظرية جديدة لم يهضمها كبطاقة يتذرع بها أو باسم انتمائه لمدرسة من المدارس. أما القارئ المبتدئ فإنه يجهل مسيرة "وطار" الروائية، فهو يقرأه بعيدا عن شخصيته الفنية التي اكتسبها على مر السنين فهو كاتب له أبعاد وله آفاق وتجربة وخبرة ولكن هذا المبتدئ يقرأه كما لو كان أي فلان.

وما نستنتجه من هذه الملاحظات إن الطاهر وطار يريد أن يقنع القارئ لأنه ربما في أعماله الأخيرة هذه يخالف في كتاباته تقنية الأعمال الأولى، أي ما ألفه القارئ وما عَلِقَ بذهنه من تقنيات الكتابة عنده.

لقد كانت هذه التناصات في عتباته رسائل توضيحية إلى القارئ، ويذكر وطار في هذه العتبات نوعية الشخصيات التي بنى عليها رواياته ، فيقول في رواية الشمعة والدهاليز: (استعنت ببعض خصائص ومميزات شخصية لأصدقائي ومعارفي في وضع شخوص الرواية، ولكن هذا لا يعني أبدا أنني كتبت سيرة أحدهم) [4] ويتناص هنا مع مقدمة رواية أخرى حين يقول (اتكأت في هذا العمل على حالة وقف أمامها خليفتان لا نقش في نزاهتهما موقفين متضادين ...) [5].

فوطار يعطي للقارئ مفاتيح النصوص، ويبين تقنية الكتابة عنده، حيث إنه يقدم للقارئ كيف نسج نصه وأية نواة اتخذها في بناء عمله وربما هي عملية يتحاشى فيها نقد القارئ العارف

---

[1]-ينظر: محمد بن عبد الكريم،بيان الثقافة، الأحد 29 يونيو 2001، ع81. A12, Wattar, H.TM.

[2]-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الرواية، ص5.

[3]-محمد بن عبد الكريم، مجلة بيان الثقافة، الأحد 29 يونيو 2001، ع81. A12, Wattar, H.TM.

[4]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص5.

[5]-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص9.

عليه توجيه التهمة؛ بل إنه يأمل في قارئ يقرأ البعد الذي هو أبعد ما في لفظه وظاهره في الحاضر ليقف على حقائق التجربة.

فأعمال وطار تترل إلى الواقع "واقع يوسف سبتي" وتسافر عبر التاريخ لتلتقط ما يلائمها ويلائم نظرقما وفلسفتها للحياة ثم تحاورها وقف مبادئها التي تلتزم بما.

هذا الاختيار للشخصيات ينم عن تناص وطار في اختيار الوحدة المطلوبة التي تنم عن الذوق في التناسب والتي تربط بين موضوع الرواية وبين الموقف التاريخي أي إننا لا نشعر بنوع من الإقحام[1] لا الوحدة التي يتناص فيها وطار هي صنعة نفسية وعقلية تتوقف على مبلغ الشعور الفني لدى الكاتب ومقدار حساسيته [2].

فإذا كانت الرواية عند وطار هي الواقع، هي التاريخ، هي الجزائر التي هي بؤرة أعماله التي يتناص فيها، فهو يحلق في هذا الواقع الجزائري ويرجع إليه يقول في مقدمة الزلزال (هذه الرواية "الزلزال" من الجزائر، وإذا كان القارئ العربي، عرف الكثير عن الجزائر في العهد الاستعماري، والجزائر أثناء الكفاح التحريري، والجزائر جغرافية لكل أنواع الجغرافية فهل يعرف شيئا عن جزائر الاستقلال ؟)[3]

فروايات وطار هي الجزائر، هي الواقع؛ فهذه المعادلة هي التي تتوزع عناصرها عبر أعمال وطار ليقدم الجزائر الجديدة للقارئ، الجزائر التي بدأت بعد قرن ونصف من الاستعمار، بدأت من الصفر؛ الجزائر الجديدة التي انسلخ كيانها عن الكيان الفرنسي.

يريد وطار عبر هذه المقدمات أن يرسم وجه الجزائر في كل مراحلها وخطوات تاريخها، فنلاحظ كيف يتناص وطار مع وقائع الشمعة والدهاليز يقول وطار: (وقائع الشمعة والدهاليز الروائية تجري قبل انتخابات **1992**، التي خلقت ظروفا أخرى لا تعني الرواية) [4].

فوطار يتماهى في رسم اللحظات التاريخية المهمة في حياة الجزائر فالمرحلة الأولى مرحلة ما بعد الاستقلال، أي مرحلة الأحادية، مرحلة التعددية (التسعينات). فهذه البوابات هي عتبات للتاريخ ندخل من خلالها عوالم النص وعالم تناص وطار مع ذاته لتكشف استراتيجية الكتابة عنده، وتقنيات السرد.

---

(1)-عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها، تاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، دت، ص326.

(2)-عمر الدسوقي، المرجع نفسه، ص326.

(3)-الطاهر وطار، الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1980، ص5.

(4)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص5.

بشخصيته أو القارئ الذي يعيش هذه الظروف التي تعالجها الرواية؛ فوطار يتجنب خسارة قراء ألفوا نوعية إبداعاته الماضية، ويريد في الوقت نفسه أن يكسب قراء عذرهم أنهم لا يمتلكون ثقافة روائية تمكنهم من فك شفرات النص. فهو في أعماله الأخيرة يحدد المنطلق؛ وهو ارتكازه على شخصيات معينة ليبني وفقها أو عليها نصه الإبداعي، فإذا كانت الشخصية التي جعلها المنطلق في رواية الشمعة والدهاليز هي شخصية صديقه "يوسف سبتي" فإنه في روايته الأخيرة اتخذ من شخصيتين يعرفهما التاريخ شخصية عمرو بن أبي بكر رضي الله عنهما منطلقا.

فوطار يختار شخصيتين الأولى واقعية معاصرة والثانية تاريخية يستحضرها عبر مواقفها المعروفة. فوطار إذن ينطلق من التاريخ، هذا التاريخ هو الذي يشكل أعماله فهو يكرر ذاته عبر بواباته النصية، فكأنما يشعر بأنه دخل في منعرج جديد في مسيرته الإبداعية تخالف سابقاتها لذلك فهو يدعم خطواته ومشروعه الجديد بمثل هذه الملاحظات أو الكلمات التوجيهية.

أما الوظيفة الثانية لهذه العتبة والتي من خلالها نكشف تناصاته الذاتية فهي إعلانه عن كتابة جديدة وعن قراءة جديدة مغايرة للتاريخ وللقراءة الكلاسيكية؛ فهي قراءة جديدة للواقع بناء على مجريات الأحداث التي عرفتها الساحة الجزائرية؛ وبمدى ارتباط الشخصيات ومدى تأثرها وتأثيرها في العملية التاريخية.

إن وطار بذلك يرسم فلسفة خاصة بالتخييل عنده وربطه بالتاريخ أو بالواقع. فلسفة تنم عن دقة الملاحظة وعن استنتاجات يبنيها وفق فرضياته وملاحظاته هذه الفلسفة التي تلبس التاريخ ثوب الخيال وليس الخيال في ثوب الواقع.

إن وطار بوصفه مبدعا يدرك أنه لا يمكن أن يحيد عن الخط الذي ترسمه الثقافة لتوليد النصوص. فهو يدرك أن هذا العصر لا يصلح لكتابة السير الذاتية، أو سرد الوقائع بطريقة تقريرية أو استحضار الماضي بطريقة كلاسيكية أي الكتابة الإسقاطية التي تتعامل مع النصوص كأنها وثيقة لإثبات قضية [1]. فوطار يدرك أن العمل أصبح خلية تتحرك عناصرها داخل النص وخارجه، تكسر كل الحواجز بين النصوص؛ فالكتابة الإبداعية الحديثة تعني في ما تعنيه: الغوص في باطن الأمور، وباطن الشخصيات والتاريخ، فهي فهم وإدراك لحقائق الأمور، في معناها الجوهري وفي صورة جمالية فالنص كشبكة تلتقي فيها عدة نصوص [2].

وبالمقابل يتناص وطار في توجيه ملاحظاته لنوعية من القراء الذي يريد منهم أن يقرأوا إبداعاته متجنبين الروح التقليدية حيث يكون الناقد متقمصا دور المدعي العام الذي وظيفته تملي

---

[1]-د/ مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1987 ص14.

[2]-المرجع نفسه، ص27.

وانتقاء وطار ليس للحظات التاريخية المهمة فقط،بل للعناصر المهمة في شخصياته التي ينسج حولها أعماله؛ فهذا الانتقاء هو في جوهره تعبير عن صلب العمل الفني ومضمونه فهو يجعل العناصر التي تخدم موضوعه تظهر وتطفو على سطح العمل، بينما تختفي تلك التي لا تخدمه، فيقول في الشمعة والدهاليز (لقد اكتفيت بما تجلى من مأساوية وملحمية في هذا الشخص)[1].

ويتناص في هذا الانتقاء في عمل آخر حين يقول (التراجيدي في مسألة مالك الشاعر... ليست في موته، وإنما في النذر العنيف الذي حققه خالد)[2] فهذا الانتقاء لشخصياته وفقا لمتطلبات الموقف يقود إلى الحصول على جمالية عظيمة[3].

كما يدل هذا التناص على كيفية قراءة وطار للواقع وللتاريخ؛ إنها مهارة كبيرة وفنية أكبر في ربط الزمنين، زمن ولى، وزمن حاضر، وشخصية ماضية وشخصية الحاضر. فوطار يبني أعماله على المأساوية فشخصياته تجسد المأساة، فهو يختار هذه الشخصيات لأن الرواية يتوقف نجاحها على قوة الشخصية لذلك فهو يحاول أن يجانس بين شخصياته وشخصيات التاريخ. ومن خلال التناص في العتبات، تدلنا الشخصيات عند وطار أنها تلح عليه وتحفزه على البحث عنها في الواقع، بين الوجوه المعبرة أو في صفحات التاريخ المتراكمة فهو يفحص الشخصية التي تتجلى فيها سمة المأساة التي تستحق الكتابة.

فالرواية من خلال هذه التناقضات هي ميدان رحب يلتقي فيه "يوسف سبتي" بالمناضلين الثوريين، محمود أمين العالم، حسين مروة بأبطال رواياته. بهارون الرشيد، بالشاعر الجاهلي،... يلتقون في حلبة واحدة حلبة التناص الروائي.

فوطار يقرأ التاريخ لكنه يقرأه بأسلوبه الذي ترسمه له أفكاره وأيديولوجيته وثقافته (إن الفنان يقرأ التاريخ ومضة، بل حالة بالتعبير الصوفي)[4] فهو يتناص مع قوله: (الزمن ليس تأريخا متسلسلا ممنطقا ومحسوبا، إنه زمن أهل الكهف، زمن التذكّر، والتنقل من هذه اللحظة إلى تلكم، من هذه الواقعة إلى تلك)[5]. إن التاريخ عنده بوابات يدخلها الروائي : أنى وكيفما شاء.

فهو كالكرة التي تقذف إلى مستوى الحداثة أو تنزل في الزمن إلى بدايات التاريخ، إنه لا يخضع التاريخ للتراتبية أو التعاقبية المحسوبة والممنطقة، لا حدود يقف عندها وطار. إن التاريخ

---

[1]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص5.

[2]-االطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص9.

[3]-ينظر: ألكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر: سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1972، ص15.

[4]-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص9.

[5]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص6.

عنده زمن للتنقل لأن هذه التناصات تحيل القارئ إلى نصوص سابقة للرواية تدخل في مكونات العمل الروائي. فهي توالدية النصوص [1].

إن عتبات النص عند الطاهر وطار تتداخل في جزء كبير حيث تشكل فيما بينها نقطة تقاطع للمشروع الروائي ولفكره وأيديولوجيته، وفي الوقت نفسه حلقات متصلة، بحيث تضحي الواحدة منها علة لمعلول وهي التي تسبقها، ففي عتبة رواية "الشمعة والدهاليز" تطرح مجموع المشاكل التي تعانيها الجزائر في العشرية الأخيرة والتي أسبابها ذكرت في الأعمال السابقة وفي الوقت نفسه نجد أن عتبة النص الأخير تجيب عن معظم المشاكل المطروحة في رواية الشمعة والدهاليز (وقائع الشمعة والدهاليز الرواية ... هدفها التعرف على أسباب الأزمة ...) [2].

وتصبح هذه الأزمة هي القاسم المشترك بين عتبة عملين (لعلني حاولت الإجابة قدر الإمكان عن أسئلة طرحتها الشمعة والدهاليز ويطرحها أصدقائي ومعارفي) [3].

كما تبين لنا هذه التناصات كيف يتبع وطار حركة التاريخ، وكيف يعطي لها من فنه ووقته، وفكره، وكيف تلونها إيديولوجيته التي يدين بها فهو يربط النصوص ببعضها ويجعلها في عملية تداخل سواء على مستوى الأفكار أم على مستوى تقنية الكتابة بل يعطي مفاتيحه للقارئ حتى لا يقع في المطبات والانزلاقات فالمادة الروائية غزيرة، مما جعله يضطر إلى تفسير بعض التقنيات (اضطررت في الأخير أن أجد من مساحة هذا الدهليز أو ذاك تخفيفا على بعض القراء فوضعتها في شكل لوحات مفصولة بنجمات ...) [4] ولكن هذا التوضيح هو أيضا موجه لنوعية من القراء؛ منهم القراء المبتدئين، الذين يجهلون تقنيات ومستويات الكتابة، ومنهم قراء آخرون، وهم النقاد الذين ربما يأخذون على وطار مثل هذه الأساليب في الكتابة، يقول في موضع آخر: (... فلم أضع نهاية إنما اقترحت نهايات واكتفيت بخاتمة) [5].

إن الكاتب يريد أن يضمن القراءة السليمة، ولربما القراءة التي يريدها القارئ في سبيل مهمة التواصل عن طريق جهود للإفهام وذلك عن (طريق المدخل الاستعراضي لموضوع النص، وشرحه وتحديده وإكماله وإبراز المهم فيه بواسطة وسائل مختلفة) [6].

---

(1)-مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، ص22.

(2)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص6.

(3)-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص10.

(4)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص6.

(5)-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص10.

(6)-فالح شبيب العجمي، العلاقة بين فهم القارئ وفهم كاتب، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1999، ع1، مج28، ص370.

فوطار يحل مشكلة الاتصال في طرح بعض عوامل السياق المهمة للفهم.

هكذا جاءت العتبة "التقديم" عند وطار نصا يلف النص الأصلي كتقرير نقدي للقـــراءة الممكنة رغم أن هذه البيانات والتوضيحات ربما كانت ضارة بالرواية من الوجهة الفنية إذ يسوق القارئ إلى التوقف عند المستوى الحر للمادة الأولية فلا تجعله يسترد وعيه بالطبيعة الاستعارية.

لكن في الحقيقة إن القارئ واقع في ذلك أثناء قراءة النص نظرا للخلفية المعرفيـــة الـــتي يحملها. فالنص المصاحب ليس عائقا للمتلقي، لأنه يقرأ من خلال ذاكرته، ولأن للـــنص أيضـــا ذاكرة لا يستطيع القارئ التهرب منها لأنها المادة الأولية للنص والقارئ.

ولا نغفل تقسيم الكاتب لأعماله إلى عناوين فرعية تصب كلها في المعـــنى الأصـــلي أو العنوان الرئيسي. فكأن هذه العناوين الفرعية هي بناء هرمي لأفكار النص، وإيضاح العلاقـــات بينها.

فتقسيم النص هي طريقة تنظيم المجال السردي، بطرق إيصالية مع مراعـــاة متطلبـــات القارئ وتوقعاته الممكنة لأن القارئ أضحى أكثر تقلبا من النص ذاته، فالروائي وطار يقرأ هـــذه الذات القارئة على نحو ما كانت الذات القارئة تقرأه [1].

فوطار يقسم نصوصه بوضوح بواسطة العناوين الفرعية والفقرات وإشـــارات التقســـيم الخاصة كالنجمات يقول في ذلك: (اضطررت في الأخير أن أحد من مساحة هـــذا الـــدهليز... فوضعتها في شكل لوحات مفصولة بنجمات...) [2].

ولا نحسب وطار بعيدا عن أجواء النظريات النقدية التي تضع بؤرة التفسير هي القارئ، فالخاصية النصية مضفاة على عاتق القارئ ذاته [3].

بفضل هذه الجهود الإفهامية يتناص وطار في تقسيم أعماله وفي طريقة خلق استعداد لدى القارئ لتتم عملية التواصل.

---

(1)-ينظر: روبلت هولب، نظرية التلقي، ص340.

(2)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص6.

(3)- ينظر: روبلت هولب، نظرية التلقي، ص19.

خامسا- التناص الذاتي من حيث الألوان:

إن اللّون منذ وجود الإنسان، سحره الذي يمارسه عليه وسره الذي يبقى مع هذا الإنسان، ومدى تأثير لون على لون عند فرد أو عند جماعة بشرية معينة. فمن المستحيل أن نتصور علما دون ألوان.

وإذا تعرضت للتناصات الذاتية للروائي "وطار" من حيث اللون، كدراسة غير مسبوقة فيها أعلم ضمن الدراسات التي تناولت رواياته بالدراسة والتحليل، فذلك لأن ظاهرة الألوان تشكل إحدى التضاريس الثقافية التي يستقي منها ويتداخل فيها مع روافد أخرى، والتي تفسر طريقة تفهمه لمعنى الكتابة.

وقد أوضحت قراءتي لرواياته استخدامه للون الأبيض واللون الأسود، والأحمر إذ يتناص ذاتيا من خلالها، ويحيلنا على مرجعيات مختلفة.

لقد استخدم الكاتب هذه الألوان في معاني مختلفة، الصفاء والثبات والوضوح، والقيادة والتضحية، والتيهان والغموض، وفي الجمال الأصيل، والأصالة والحقيقة. كما استعملها في معاني الثورة والامتثال لمبادئ الاشتراكية. ومما يزيد فكره وضوحا.

إن العودة إلى شخصية الروائي "وطار" وإلى زمن الطفولة، وترعرعه في أحضان أسرة بربرية، تقطن مناطق جبلية، قد تكون عيناه امتصت كثيرا من هذه الألوان، وخالجتها نفسه وجعلتها تؤثر بعضها وكل ما تحمله هذه الشخصية من مواقف اتجاه هذا الواقع الذي كرس له فنه، ونضاله، وحياته. فكانت بعض الألوان مركزا أساسيا في توضيحها [1].

فاللون الأبيض والأسود في روايته ليستنطق الدلالات الكامنة فيها ويفجر مخزوناتهما ليقربنا من عمله الفني؛ فاللون يبوح بأفكاره، ومواقفه اتجاه ما يعيشه، وما يفترضه، وما يستنتجه [2].

لأنه من بين العناصر التي عملت على توضيح المعنى وتوصيل رسالة المؤلف، لإضفاء صفة أو إعطاء لبعض شخصياته الصفة الريادية ، ولعل أكبر دليل على ذلك هو معنى العنوان ذاته "الشمعة"؛ فاسمها يدل على اللون الذي تحمله وهو البياض الناصع، ولم يكتف "وطار" بذلك بل أكد على معنى البياض في النص بحيث وصف هذا المثقف الذي يحمل وظيفة ولون الشمعة بقوله:

---

(1)-ينظر: إبراهيم الحاوي، التشكيل اللوني في شعر أبي تمام، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، ع59، السنة الخامسة عشر، صيف1997،ص93.

(2)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص98.

(طبيب ما في ذلك ريب عليك مئزر أبيض، وعلى رأسك قلنسوة بيضاء، يسد أنفك وفمك كمامة بيضاء يحيط بك أشباح ملفوفون كلهم بالبياض) [1].

فوطار يريد أن يستأنس بهذا اللون، ليعمق معنى الطهارة، ومعنى النقاء، وصفة الملائكية التي تحملها شخصية المثقف في المجتمع، فهو المخلص من الوباء والأمراض، لقد فضل الروائي هذا اللون ليدل على ما يريده رابطا بين اللون الأبيض والخلفيات العقائدية [2] حيث إن هذا اللون مقدس ومكرس عند الرومان وكذلك النصارى، والمسيح كثيرا ما يمثّل في هذا اللون الأبيض فهو المسيح المخلِّص للبشرية، مثله مثل المثقف الذي يحمل معنى الخلاص من الآلام. وهذا هو الذي أدى بالكاتب لاختيار هذا اللون الدال عليهما الإثنين. فهو يستفيد من الصيغة التي تعطيها الديانات القديمة للون الأبيض ومن نظريات المثل العليا.

إن المثقف، تفرغ للبحث، ووهب حياته للعلم فهو يتحدى الطبيعة البشرية ولا يشغله أي هم من هموم الدنيا [3]. ولذا يتناص الكاتب تناصا ذاتيا تآلفيا في هذا المعنى الذي يرمز للتحدي، في رواية أخرى يقول: (لقد رفض اللون الذي اختاروه رفضا باتا صاحب الزمان، لا يمكن أن يبدو إلا في لون النقاء والنور) [4]. إنه يرفض أن يكون إلا في لون واحد هو الأبيض رمز النقاء والنور.

كما يتناص الكاتب مع القرآن [5] لأن البياض أهم لون من ألوانه؛ إنه لون الشريعة السمحاء ولون مفضل عند نبيه في جميع مظاهر العبادة. فهو يتناص تناصا تآلفيا، حيث تغدو الشخصيات الرئيسية في أعماله حاملة في إيجابية من خلال تعابير اللون الأبيض، الذي من خلاله يعبر فنيا وجماليا عن مواقفه، وهي دعوة للقارئ لتأمل لون هذه الشخصيات الجوهري بل إن اللون الأبيض عند وطار يعلن عن مواقف ثابتة: (النقاوة والنور عكس اللون الرمادي الذي يعلن عن حيادية سلبية اتجاه الألوان؛ فالأبيض يقف بثقة نفس واعتداد بين الألوان لا ليؤكد الأصالة فحسب، وإنما التفتح الواعي على جميع الألوان الأخرى) [6]، فالرمادي يرمز للأحادية والانعزال عن الألوان الأخرى أي مشكل الاتصال بالجماهير، فالرمادي (خال من أي إثارة أو

---

(1)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص149.

(2)-ينظر: أحمد مختار عمر، الألوان واللغة، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1982، ص164.

(3)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص98.

(4)-الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص198.

(5)-ينظر: يوسف / 84، طه / 66، الشعراء / 33، النمل / 12.

(6)-الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص201.

اتجاه نفسي إنها منطقة منزوعة السلاح) [1]. إن اللون الأبيض يأخذ معناه من الثقافة الشعبية، التي تعشق العيش الجماعي، وتعشق المحافظة على لونها الذي يدل عليها، حتى تضمن استمرارية نسلها ومعنى انتمائها بين الشعوب.

في حين يختار الكاتب اللون الأسود، الذي له طعم ورائحة خانقة، حين ما يصير الأبيض أسودا بفعل قوة ما. تريد أن تمحو الصفاء وتحيلها إلى سيجار يلــوث الأجــواء: (وتتحــول إلى سيجار، ما أن تشعله حتى تمتلئ القاعة بالدخان الأسود) [2]. هكذا أراد أن يروج لبطل روايتــه؛ شخصية المثقف "الشمعة" التي لها صفات الملائكية، خدمة للجماهير، ولكنــها تحطــم وتشــعل كالسيجارة؛ فتموت شيئا فشيئا، وتستحيل صفاتها الإيجابية وعطاؤها، دخانا يملأ الأفق ضبابا، لا مجال للرؤية فيه. ويستحيل هذا البياض إلى السواد. لقد أريق البياض، واستحال إلى لون مناقض تماما هو السواد، فسلب اللون يدل على العدمية والفناء [3].

وللمتلقي أن يتخيل هذا الجو، الذي عمل فيه اللون دلالته المتنوعة في حسه وانفعالاتــه [4] ومــا يرمز إليه.

فالرمز يلعب دوره عند الروائي في تشكيل اللونين الأبيض والأسود ليولد ما يشاء مــن المعاني المتدفقة القريبة والبعيدة، فقد استخدم ألفاظا لتعبر عن معاني هذين اللونين ذلك أن الفنــان عليه أن يعبر بألفاظ محدودة للتعبير عن معان غير محدودة، فيلجأ إلى اللغة ويستخرج منها دلالات كثيرة تحقق مبتغاه. فقد استعمل لفظتين لغويتين "الشمعة" و"الدهاليز" عنوانا للرواية ليتناص تناصا تآلفيا مع الموروث الشعبي: فالشمعة في الذاكرة الشعبية ترمز إلى النور والبياض، حــتى أننــا في استعمالنا المحلي نقول فلان أبيض كالشمعة، وفي الصمود: نقول فلان واقف كالشمعة. وترمــز الدهاليز إلى السواد، وهكذا تظهر الخلفية الثقافية للروائي من خلال اللونين، ولعل أبرزها التراث الشعبي، والذاكرة الشعبية التي يحفظ لها وطار الكثير من رموزها وعاداتها لأنه يريــد أن يعــزز انتماءه إليها.

إلا أن هذين اللونين يلعبان على وتيرتين حساسيتين من أوتار الفكر الوطــاري، بحيــث تتوالد معاني الشمعة أي البياض في شكل تصاعدي إيجابي، ففي كل مرة يأخذ بعدا معنويا أكبر من

---

[1]-ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص184.

[2]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص150.

[3]-ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص186.

[4]-ينظر: إبراهيم الحاوي، التشكيل اللوني في شعر أبي تمام، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، ع59، الســنة الخامسة عشر، 1997، ص98.

سابقه، وأوضح (تجميعها). في حين فالسواد والدهاليز تتشكل في حلقات تنازلية لا يمكن فهمها إلا بتفكيكها (عزلها).

لقد أراد وطار أن يتلاعب بهذين اللونين لحساب فكره وما يؤكده هو التناص الذاتي بين العنوان والنص بحيث عبر عن الأحداث التي مارسها رجال الحركة الإسلامية في الليل أي السواد، والسواد لا ينُنف عما يجري فيه ويختبئ فيه، واستعمل النهار ليصف تحركات الشاعر المثقف. فالبياض ظاهر للعيان.

إن وطار من خلال تناصاته الذاتية يكشف عن خلفية معرفته بالفنون الجميلة، ذلك أنه يدرك أن اجتماع لونين ووقوفهما على حدي النقيض يثير المشاعر ويقرب المعنى: الأبيض≠ الأسود فالأبيض تظهر إيجابياته من خلال نقيضه الأسود.

كما يكشف بذلك عن قيم حضارية تتمثل في اللباس في فترة زمنية يقول: (إن النساء عموما يلتحفن سواء بلحاف أبيض أو أسود مثلما هو الشأن بالنسبة للشرق الجزائري) [1].

وينتاص ذلك مع قوله في موضع آخر: (... عليه جبة بيضاء وبرنس صوفي أبيض، على رأسه عمامة حرير صفراء، عليها دوائر متقطعة من خيط وبري أسود) [2].

إن التناص يكشف لنا عن الخلفية المعرفية التي يستقي منها وطار إنها التراث، الذي عاشه بجسمه وفكره وفنه، فهو يتشكل صورة ولونا. إنه الماضي الثري فهذا اللباس ولونه يمثل أصالة الشعب وعاداته المرسومة في نفسه، فهناك لباس نلبسه وأخر يلبسنا، ويسكن أرواحنا، فيميز الشعب الواحد عن بقية الشعوب حتى في لباس نسائه من خلال ألوانها.

إن مثل هذه الاستعلامات اللونية الدقيقة، تجعل من روايات "وطار" وثيقة تاريخية تؤرخ لعادات شعبية في اختيار ألوانها من جهة ومن جهة أخرى تطبع فنه بها.

ولذكر محاسن بطلات رواياته، يستعين باللون ودلالته فيستخدمه استخداما فنيا راقيا. ولاشك أن الألوان التي وظفها تشكل إحدى عناصر الجمال عنده، إذ يجمع بين الأبيض والأسود لأنه يدرك القيم الفنية لهذا التمازج (بين لمعان الأسود الصقيل وبين اشعاع الأبيض اللامع) [3].

ولاشك أن وطار قد وضع يده على الجمال بهذين اللونين! فالعين تقتسم الأسود الصقيل والبياض المشع فهو يتناص في رسم هذه الصورة حيث يقول (بيضاء مستديرة الوجه، عيناها

---

(1)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص19.

(2)-الطاهر وطار، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص11.

(3)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص148.

كبيرتان، كالحتا السواد، فمها صغير، مستدير مكتنز الشفتين، أنفها أفطس يضفي على ملامحها مسحة هرة أو لبؤة) [1]. وأيضا يتناص من خلال هذا اللون مع رواية أخرى (عيناها الكبيرتان، الممتلئتان سوادا وبياضا ناصعين... الوجه المستدير ذي الشفتين المكتنزتين والأنف القصير... فيجعلها لبؤة سوداء) [2].

فهذه العيون التي تتسع كاتساع الكون، مع امتثال اللون الأسود الشديد وشدة بياض الدعج، يبعث على الانسجام ذلك أن التضاد بين اللونين يؤدي إلى التوازن حيث يستميل كل من المتضادين اللون الآخر بما أنه وضع بجانبه [3].

فاللونان يخلقان تنافسا وصراعا على حد قول وطار (عيناها يتبارى فيهما البياض و السواد) [4].

لقد أبان الكاتب من خلال تناصاته في التشكيل اللوني للأبيض والأسود، عن جانب من مواقفه الفكرية والإيديولوجية. فهو يرى أن قوة حضور المثقف يكاد يكون مغيبا، فيشبهه باللون الباهت مثل نور الشمعة، فلا نكاد نلمس له بريقا وإشعاعا مثل عيون بطلته، ويمزجه بالدهاليز التي تحيطه، فيصبح لون الأبيض لا قوة له. ومن هنا تبرز أهمية اجتماع اللونين في تحديد موقفه من وضعية المثقف في المجتمع ذلك أن (الأبيض منصبغ لا يصبغ والسواد صابغ لا منصبغ) [5].

ويتناص غلاف الرواية بالنص في وضعية الألوان تناصا تآلفيا ليكشف عن وحدة الفكرة التي يرمي إليها وذلك وعيا منه بدلالاتهما وإمكاناتهما في توضيح المعنى وخاصة أن الطبقة الشعبية تميز بين معاني اللونين ودلالتهما الرمزية تتخطى المعنى القريب إلى المعنى الأكثر عمقا.

إلى جانب هذين اللونين، يتناص وطار في توظيفه للون الأحمر، الذي يرمز إلى التضحية، إلى الثورة، إلى التغيير، والشيوعية. (البحار والمحيطات والآبار والمستنقعات يغلي ماؤها، فيرتفع إلى عنان السماء ويتزل ثم يحمر ويصير دما يتجلط) [6].

---

(1)-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص69.

(2)-الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص222.

(3)-أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص138.

(4)-الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص214.

(5)-إبراهيم الحاوي، التشكيل اللوني في شعر أبي تمام، المجلة العربية للعلوم الإسلامية، جامعة الكويت، ع59، السنة الخامسة عشر، 1997، ص102.

(6)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص205.

إنه اللون الذي يعيره اهتماما الذي تلوثت به إيديولوجيته (أبوك زيدان الله يرحمه. كـان يلبس واحدة رمادية، مزيقة بالأحمر... واشترط أن يكون لون الصوف الأحمر طبيعيا) [1].

إن اللون الأحمر يكشف عن الأصل الإيديولوجي وحقيقة زيدان، التي هي بالتالي حقيقـة الكاتب وهي إيديولوجيته التي ينتمي إليها.

ومن خصوصية اللون الأحمر أنه إذا طلي بشيء، يبدو أكبر من حجمه الحقيقي، حيـث هناك علاقة بين وضوح الرؤية واللون الأحمر فهو يسـتخدم في إبراز الأشياء بسـبب وضـوحه للعيان [2].

وأول مهمة يصبو إليها الكاتب، كرسالي اشتراكي هو تكبير حجم هذا اللون؛ لأنه يؤمن بالمعنى الذي يحمله [3]. فقد توزع هذا اللون في أعماله توزعا ناريا متوهجا، بحيث يحصل كل اسم منتم إلى المذهب الاشتراكي، يقول وطار على لسان شخصياته في رواية اللاز (يقـين أن الأحمـر اللعيـن هو الذي يخطط لهم ... تدرب في صفوفنا وتثقف في مـدارسنا، وسبقتنـا إليـه موسكو ...) [4]

ويتناص وطار في المعنى الذي يحمل اللون الأحمر مع رواية أخرى يقول (هذا الطفل يجـب أن يورث الخلايا البيض، والحمر وحتى السود ...) [5] إن هذه الخلايا التي سيرثها هـي خلايـا الاشتراكية، التي تضمن استمرارية هذا النسل والحفاظ على هويته.

وعلـى العموم فإن الألـوان عنده تحدد ملامح الشخصيـة المتوسطية كما في قوله: (... وجهها غلامي، عيناها المنتصبتان في طرف الوجه، تبدوان كأنهما لمومياء فرعونية، لنفـرتيتي، أو لكليوباترا، أو كأنهما لغزالة ... يتراوح لونها بين بياض وسمرة وزرقة ما يجعلها تبدو في الوقت الواحد آسيوية إفريقية) [6].

---

(1) -الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص10.

(2) -ينظر: ليلى محمد محمد، ظاهرة الألوان في القرآن الكريم، المجلة الثقافية، المكتب الثقافي السعودي (بريطانيـا- إيرلنـدا)، السنة السابعة، ع (37-38)، 2000، ص69.

(3) -كلمة أحمر عند الروس مرادفة لكلمة جميل والعلم الأحمر رمز لنظامهم الاجتماعي وقد سبق حبهم للأحمر تفكيرهـم في الشكل الحاضر لنظامهم الاجتماعي.

ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص186.

(4) - الطاهر وطار، اللاز، ص84.

(5) -الطاهر وطار، العشق في الزمن الحراشي، ص29.

(6) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص152.

فاللون الأزرق يمثل البربر الذين لم يبق منهم على هذه الصفة إلا الطوارق في التاسيلي، الذين يمثلون قمة الحضارة البربرية. والأبيض الذي يمثل الحضارة المتوسطية، أما الأسمر فيمثل الإنسان العربي، المشرقي ، الآسياوي. فهذه المرأة امتزجت ملامحها من هذه الحضارات ولعل هذا ما تؤكده بطلة روايته "الخيزرانة" التي ورثت كل هذه المورثات. واستطاعت أن تقلد ابنها الأكبر الحكم في تلك الآونة [1]. إنها تعبر عن الأصالة فيها، (إفريقية على أبيض متوسطية، عروبة على بربرية) [2].

فالألوان ليست ذات أبعاد تلوينية جمالية فقط، بل لها دلالات حضارية سياسية ولذلك فهو يفسر إشكالية اللون في الشرق الجزائري على أنها من الشيعة [3].

فتناصاته الذاتية تكشف عن حبه للإطلال من خلال هوس الكتابة ومعاناتها على التاريخ فهو لا يفرق كما يقول (بين أصحابي وأصدقائي- فأبطالي هم أصحابي، صديقي نسبتي في الشمعة والدهاليز، أنا بدوي شاوي، صانع وحداد، كالأفعى أنسلخ من جلدي ولكن أحتفظ بهويتي) [4].

لقد تناص وطار من خلال الألوان ذاتيا بدءا بالأبيض والأسود الذي يمثل ثنائية الحياة، والصراع الذي يولد تطور التاريخ، في حين أن اللون الأحمر استخدمه كلون معبر عن الفكر الذي يؤمن به ويوجه القارئ وجهة معينة. أما بقية الألوان فوزعها توزيعا جماليا لإضفاء بعض الملامح الجمالية وفقا للتقاطعات النصية التي من خلالها يمرر مضامينه.

---

(1)- ينظر: عمر رضا كحالة، أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام/ مؤسسة الرسالة، بيروت، 1959، دط، ج1، ص395 إلى 397.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص26-27.

(3)- محاضرة ألقاها بالمحافظة الوطنية بباتنة 2001/04/16.

(4)- محاضرة ألقاها بالمحافظة الوطنية بباتنة 2001/04/16.

سادسا- التناص الذاتي من حيث التراث الشعبي

تمهيـــــــد:

إن التناص مع التراث الشعبي في رواية الشمعة والدهاليز ضارب بجذوره إلى الأعمـاق لأن (التراث الشعبي يظل دائما له سحره، وهو يصعد على الدوام من الطبقة حاملة التـراث إلى الطبقات الأخرى ليتخذ شكلا حضاريا جديدا، ثم يعود هذا القديم الجديد مرة أخرى إلى الطبقـة حاملة التراث لتكييفه وفقا لمتطلبات حياتها ... بل إن الجماعة الشعبية تسـتقبل هـذا التـراث شعوريا أو لاشعوريا) [1].

ولذلك يكون التراث مصدرا من مصادر الطاهر وطار؛ لأن الطاهر وطار مـن الـذين يتعاملون تعاملا مباشرا مع الأدب الشعبي، لأن الأدب الشعبي يحيل هذه الحقـائق والأشـياء إلى رموز محملة بدلالات انسانية وكونية كبيرة وعلى الرغم من ثبات أشكال التعبير الشعبي فإنـه في إطار هذا الثبات تحدث تنويعات لا حصر لها بطريقة مبتكرة بحيث يبدو كل منها وكأنـه خلـق جديد وبخاصة حين تتحول هذه الأشياء إلى رموز وتنصهر فيها لتكون الشفرة التي يتعامل الفنـان من خلالها مع الحياة والكون؛ إذ لا تقتصر هذه الرموز على الرموز الكونية التي اصـطلح علـى تسميتها بالأنماط العليا (**archétype**) بل تتعداها لتشمل كل شيء في الحياة [2].

المثل الشعبي:

المثل [3] شكل من الأشكال التعبيرية الأكثر انتشارا وشيوعا بين الناس، علـى مختلـف أعمارهم ومستواهم وجنسهم. فهو عبارة عن (حكم جمعت في تعابير تمتـاز بالإيجـاز والبلاغـة والذوق، وهي تدخل في جميع مظاهر الحياة ... فهي صالحة في كل زمان ومكان، لأنهـا نتيجـة تجارب اجتماعية أو فردية. وهي خلاصة حقائق حضارة المجتمع الإنساني، أي تكاد تكون حقـائق إنسانية شاملة) [4].

---

(1) -نبيلة إبراهيم، عالمية التعبير الشعبي، مجلة فصول، سبتمبر 1983، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سـبتمبر 1983، ع4، مج 3، ص25-26.

(2) -ينظر: نبيلة إبراهيم، عالمية التعبير الشعبي، مجلة فصول، سبتمبر 1983، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سـبتمبر 1983، ع4، مج 3، ص32-33

(3) -ابن منظور، لسان العرب، مج11، ص612. يقال: تمثل فلان، ضرب مثلا، وتمثل بالشيء، ضربه مثلا.
وينظر: الجواهري، الصحاح، ت/ أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ط3، ج5، ص1816.
(مثل: كلمة تسوية، يقال هذا مثله ومثله، كما يقال: يشبهه، والمثل ما يضرب به من الأمثال. ومثل الشيء أيضا: صفته.)
وينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص236.

(4) -محمد المرزوقي، الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، تونس، 1967، ص33.

إن الحديث عن تناص الروائي مع التراث الشعبي وتقاطعاته معه من خلال المثل هي حاجة ملحة تفرضها القيم الثقافية والفكرية الأصيلة للشخصية الوطنية.

فهذا الشكل التعبيري مرتبط بآمال الشعوب وآلامها، إنه الوعاء الجمالي لروح الشعب، يصور حركته الاجتماعية والثقافية والفكرية [1].

إن تتبعي لتناصات وطار، وضعت يدي على مجموعة أمثال تتكرر على مستوى رواياته وهي كالتالي:

-من ولى على الجرة تعب [2].

-الدوام يثقب الرخام [3].

-الذي تتلفته اجريه [4].

-الزيت من الزيتونة والحوت من البحر [5].

-تبيب لا جار ولا حبيب [6].

لكن أكتفي بتحليل نموذجين لأبين تناصاته الذاتية عبر هذا اللون التعبيري:

1) الزيت من الزيتونة والحوت من البحر: عنوان للانتهازية.

يضرب هذا المثل لأخذ الأمور من أصلها ومنبعها؛ فالزيت كمادة سائلة نتحصل عليها من الزيوت، بعد عصرها والحوت يصطاد من البحر؛ فهذا أمر بديهي لا يحتاج إلى ذكاء. لكن وطار قد تناص مع المثل تناصا تخالفيا، بحيث جعله يوافق معنى روايته حيث أراد "وطار" أن يعبر

---

(1)-محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص11.

(2)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص77.

الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص29.

(3)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص49.

الطاهر وطار، اللاز، ص275-276.

(4)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص77.

الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص70.

الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص29.

(5)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص124.

الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص92-100-101-202.

الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص18.

الطاهر وطار، الزلزال، ص76-77.

(6)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص15.

الطاهر وطار، الزلزال، ص178.

عن فكرة الانتهازية وهي أخطر ظاهرة متفشية في الوسط الاجتماعي. فربط هذا المعنى بالمثل، حيث إن شجرة الزيتون لا تحتاج إلى جهد وعناية لتثمر، مثل الانتهازي الذي لا يبذل جهدا في الحصول على مبتغاه ورزقه، والحوت من البحر، ملك مشاع للجميع، فهو شبيه بكل ما هو مباح عند الانتهازيين الذين يستبيحون أموال الشعب التي هي حق للجميع.

إن مثل هذا التناص الذاتي يكشف عن تأكيد وطار على خطورة هذه الظاهرة. فليس التكرار من أجل التكرار، بل هو تأكيد على خطورة هذه الظاهرة. بل يؤكد على ضرورة الانتباه إليها والسعي للقضاء عليها، فهويتتبع جذورها من أيام الثورة، التي عبر عنها بالمثل، و بالحوار ("اللاز" قال: زيدان يفرق بين الناس وينظر إليهم نظرات مختلفة ويعاملهم معاملات خاصة ... حاول مرة أن يفهمني فقال: في الحياة نوعان من الناس، نوع يعرق مثلك ومثل كل العمال والعاطلين، ونوع يستفيد من هذا العرق ... وما لم تتحطم النوع الثاني فإن عرق الإنسانية يظل يسيل هدرا، مصلحة كل نوع تتعارض مع مصلحة النوع الآخر ولهذا فهما عدوان لدودان ...) [1]. فالمثل ليس حكرا على فئة معينة بل هو يخاطب جميع الفئات. لذلك فوطار يتناص معه لأنه يعكس حياة المجتمع كما يعكس تفكيره [2]، وسلوكه، ومعتقداته وثقافته.

فالانتهازية تصور وسلوك، تهدد مصالح الجماهير وبالتالي مصالح الثورة، فهي تعيش على حساب الآخرين (أنظر حولك ! بأموال الشعب، التي يسموها أموال الثورة، يستوردون أفخم السيارات، يملأونها مجانا بالبترين ثم ينطلقون هم وسواقهم ونساؤهم وأطفالهم. كيف تريدهم أن يفكروا فينا، نحن بعد ذلك، أو في الحافلات التي تضج بنا) [3].

إن في تناصات وطار مع المثل دليل على امتلاك الأديب لشعور قوي يربطه بالمجتمع، وهو أول شرط في الإيديولوجية الاشتراكية. فانتماءه للمجموعة يجعله يضع يده على المشاكل الحساسة التي تثقل كاهل الشعب.

فالمثل كأداة فنية يتناص فيها المؤلف، ليضمن وصول رسالته التي بثها من خلاله؛ لأن المثل لا يعيش بعيدا عن الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية، بل يعيش وسطها، وربما هي التي تمنحه حق الاستمرارية لأنه ما يزال يحمل القدرة على التعبير عنها.

---

(1)-الطاهر وطار، اللاز، ص107.

(2)-ينظر: عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص68.

(3)-الطاهر وطار، تجربة في العشق، ص93.

ولغة الشخصيات لم تكن بعيدة عن لغة المثل، فهي أكثر التصاقا بالواقع ومعرفة به، وأشد من تأذى بهذا الواقع الأمة، لذلك فتناصات وطار من خلال المثل تعكس فلسفة تفكير شخصياته حين تتلفظ به عبر الروايات، أو المناسبة التي أثارها حولها [1].

فالطاهر وطار يتناص ذاتيا كذلك في ترديد المثل، كما يتناص في محتواه الإيديولوجي أي الحديث عن الانتهازية وكشفها باعتبار أن كشف الحقيقة معنـاه التغـيير، والتغـيير الكاشـف والرافض يعد من أفعال الثورة؛ لأن الرفض أهم وسائل الثورة [2].

إن تناصات وطار تكشف عن نيته وقصده في عملية بث هذا المثل، فبالإضافة إلى الحكمة التي يطلق من أجلها، فهو أيضا نقد سلوكي يريده ليرتبط بالموضوع الذي استدعى المثل لأجله. فهو ينبه الغافلين إلى الانتهازية التي تتدعي خدمة الجماهير؛ إنها كما يقـول لـنين هـي أخطـر الانتهازيات) [3].

فالخطاب الإيديولوجي يتناص فيه وطار من خلال المعنى الذي حمله المثل، فهو نقد موجه إلى المجتمع، لمحاربة مثل هذه السلوكات، وتنبيه لمن يجهل الأمر للحفاظ على اسـتمرارية الثـورة ومكتسباتها، فهو يخاطب الجماهير باللغة التي تفهمها والتي تعبر عنها بصدق.

2) من ولى على الجرة تعب [4]: عنوان للتناقض بين الماضي والحاضر.

يضرب هذا المثل لمن يجتر الماضي؛ فالجرة هي الأثر؛ أي استقصاء الطريق الذي سـلكه الإنسان؛ والعودة دائما تحمل معها الآلام، تتعب الإنسان بسبب هذا الماضي. وسواء أكان هـذا الماضي محزنا، أم مفرحا؛ حين يسترجع الإنسان فترات قوته وسعادته ويقارنها بالحاضـر فيجـزع ويحزن للوضع الذي آل إليه. لذلك فالعودة دائما تتعب الإنسان.

والطاهر وطار قد ضمن رواياته هذا المثل، كما ضمنها في رواية الشمعة والدهاليز، وهذا تناص ذاتي؛ فالتناص عنده يمليه الواجب ومسؤولية إثبات الذات وتحديد هويتها في خضـم هـذا التهافت الفكري والسياسي والثقافي والإيديولوجي.

إن وطار تناص مع المثل تناصا تآلفيا من حيث المعنى؛ لأن الشخصية الروائية التي أطلقت هذا المثل عاشت أحداث الثورة، وهي شخصية (إسماعيل: والد الشاعر)، فلاسـتذكار الماضـي

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، ص68.

[2]-ينظر: نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض، ص250.

[3]-الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص72.

[4]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص77.

وينظر: الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، ص29.

يستدعي توقفا كاملا لأن هذا الوراء جبال من الهموم والآلام، وجراح ومتاعب من بطولات وانكسارات، ولذا يستغرب الإنسان هذه العودة إلى المبادئ التي تلوثت بدم هؤلاء المضحين، لأن المبادئ الثورية التي آمنوا بها، ومقارنة الوضع الماضي بالحاضر يتعب الإنسان من جراء هذه العودة لأنه سيرى أمورا تسير في غير موضعها، وأشخاصا في غير أمكنتهم؛ فهذه الجرة المتعبة (... وليكن قاطع الطرقات السابق محافظ شرطة الآن، يحمي أمن البلاد، والعباد وليكن قاتل الأرواح في الماضي إمام مسجد الآن)[1]، إنها مأساة الثوري حينما يجد كل شيء مقلوبا.

لقد جاء هذا المثل -الذي يمثل الماضي الثوري- على لسان إسماعيل المجاهد، الذي واكب الثورة منذ صباه، لكن كل ما عمله وقام به في الماضي ولى مع الماضي كما يقول بسرعة خارقة، والذي أحرزه من سمعة ثورية فات، كما فات الماضي نفسه.

إن إدراك الحياة ووعي جوانبها، هو الذي جعل شخصية مثل "إسماعيل" المجاهد ومن مثله أن يكوّنوا لأنفسهم أسلوبا للتعبير عن متطلبات الحياة وحاجاتها الخاصة، والتعبير عن أحلامهم وآلامهم، وإبراز الجوانب الإيجابية والسلبية من الحياة. إن استعمال هذا المثل من حيث لغته الموحية وغرضه الثاقب في أدق العبارات الموجزة والبليغة أدى سياقا جماليا وفكريا [2].

فالمثل ينساق مع الشخصية المرددة له، فهو يعكس أفكارها وثقافتها وسلوكها كما يعكس فلسفة التفكير لديها [3] عبر نص الشمعة والدهاليز، وباقي نصوص الروايات المتناصة معها، وبالتالي فهو يعكس فكر الذات الكاتبة أثناء تقاطعاتها مع الموروث الشعبي كما يكشف الخلفيات المعرفية التي يتعامل معها الكاتب من جراء تكراره للمثل في عدة أعمال.

فوظيفة المثل "من ولى على الجرة تعب" عند الكاتب: فهو يعمل على تثبيت القيم والثوابت الثورية، والقيم الاعتقادية، ويوجه سياسيا وإيديولوجيا إلى معرفة حقيقة الماضي الثوري ومن جهة أخرى فهو ينتقد الحاضر الذي يتناقض مع الماضي.

هذا الحاضر المزيف، والذي سيصبح (جيلا يحمل هذه السمة التي يحفظها له التاريخ، ويظل الإحساس بالذنب يلازم هذه الأجيال مستمرا مع اقتسام التركة) [4] كما يقول الكاتب.

فالرجوع على الجرة عند "إسماعيل" وغيره يتعذر ويتعب لأن الجرة تحمل صرخات التناقض بين الماضي والحاضر.

---

[1]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص78.

[2]-ينظر: محمد مرزوق، الأدب الشعبي في تونس، ص33.

[3]-ينظر: عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز، ص68.

[4]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص78.

لقد اختصر المثل كل ما أراد وطار أن يبثه في رسالته في كلمات جامعة وبليغة، قريبة من فهم جميع المستويات، موجها وناقدا، وكانت هذه الأمثال بمثابة خطابات إيديولوجية حمّلها وطار أفكاره. وفي الوقت نفسه كشفت لنا عن روافده وما كانت هذه التكرارات إلا تأكيد لقضية جماهيرية بالغة الأهمية بالنسبة للمسيرة الوطنية، وتأكيد على المعوقات التي تقف دون تطورها.

سابعا- التناص الذاتي من حيث الأعداد:

ما أروع أن يعبر الفنان، عن عالمه بإغراقه في عوالم كثيرة، ملونة ليزيد في ثراء وفهم عالمه. إن الروائي "وطار" قد غرف من التراث ليروي به نصه الروائي بأنواع من الشراب المختلف، وليطفئ نهمه الخيالي، بهدف التعبير عن موقفه ورؤيته.

إن التراث نص فني زاخر، يُفجَر كأداة فنية للتدليل على معنى في الواقع الاجتماعي. والرواية شأنها شأن الكائنات، تتلاقح من بني جنسها، لتتوالد منها دلالات (تحاورها وتغنيها أو تقف على النقيض منها) [1]. والرواية تستمد قيمتها الأدبية والفكرية من التراث.

أ-العدد "7" سبعة:

إن الأعداد مثلها مثل اللون تأخذ معناها ومدلولها من الظروف التي تعيش وسطها. فهناك أعداد يكثر التعامل بها عن سواها، ومرده إلى لغزها السحري المرتبط بالإنسان وبداية التفكير. فالأعداد ليس لها تعريف محدد، فهي من المجردات تأخذ شكلها من السياق.

لقد أولع الكاتب باستخدام جملة من الأعداد، ونتوقف عند نماذج من نصوص "وطار" السبعية والثلاثية، حيث يتناص ذاتيا من خلالها، ويضمنها نصوصه ذلك أنها أكثر ورودا في المعتقدات.

إن التناص عبر التراث مستوى يعبر عن العلاقات التي يعقدها وطار مع نصوصه، فهي تكشف عن الخلفية التي يتعامل معها [2] ولا ريب أن الكاتب ينسج عالمه الإبداعي وفق مفهومه للكتابة وللإبداع. إنما تعكس فكره ونظرته الخاصة به؛ فهو في تناصاته يعكس وحدة المنهل.

إن العدد "7" ارتبط في وظائفه الأولى، بالفكر الديني سواء ما تعلق بالقرآن الكريم [3]، أو في الكتاب المقدس (القديم والجديد) [4]، فهو يتردد في الإنجيل والتوراة، وتتفق جميع الكتب

---

(1)-عبد الحميد عقار، "الكتابة وسؤال الكينونة"، مجلة المساءلة، جامعة الجزائر، ع2، 1992، ص13.

(2)-ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص125.

(3)-الإسراء: 44. ﴿تُسَبِّحُ لَهُ السَّمَاوَاتُ السَّبْعُ وَالْأَرْضُ وَمَنْ فِيهِنَّ﴾.

(4)-ينظر: سفر التكوين، الإصحاح الثاني "فأكملت السماوات والأرض وكل جندها وفرغ الله في اليوم السابع من عمله الذي عمل فاستراح في اليوم السابع من جميع عمله الذي عمل وبارك الله اليوم السابع وقدسه". نقلا عن: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص 164.

السماوية على أن الله خلق السماوات والأرض في ستة أيام وخصص اليوم السابع للاستواء على العرش، كما جاء في قوله تعالى: ﴿إِنَّ رَبَّكُمُ ٱللَّهُ ٱلَّذِي خَلَقَ ٱلسَّمَاوَاتِ وَٱلْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ ٱسْتَوَىٰ عَلَى ٱلْعَرْشِ﴾ (1).

كما هو شديد الحضور في الحكايات الخرافية، وله شأنا في العبادات وبخاصة الحج والطواف بأنواعه الثلاثة حول الكعبة، يكون سبعة أشواطا وهكذا. (يتردد العدد سبعة في القرآن الكريم أيضا كثيرا وبالحسبان تردد أربعا وعشرين مرة ولم يحدث لأي عدد آخر أن تردد مثله) (2).

ونجد للصوفية علاقة بالعدد "7" فهم يستعملونه كرمز. فالأسماء الإلهية عددها سبعة عندهم: (الحي، العالم، المريد، القادر، السميع، البصير والمتكلم) (3).

إن لهذا العدد شأنا لارتباطه بالأديان السماوية (4) والوثنية، والأساطير، والطقوس والفولكلورات، وبالحضارة الإنسانية (5).

لقد جعل الكاتب هذا العدد، يتكرر في جميع أعماله، بصيغ معجمية ودلالية مختلفة، حسب ما يتطلبه الموقف، فقد جعله ليدل على الزمن إلا أنه له مرام أخرى يقول في رواية "الشمعة والدهاليز": (دهر كامل من الحرمان والشقاء، وسبع سنوات من الحرب الضروس. يكفي، ليلتفت الناس إلى شؤونهم والإنخذالات والانكسارات تبلغ أحيانا كثيرة حدا لا يصدق الإنسان أن طاقة بشرية تتحمله) (6).

فالمعنى مرتبط بعدد السنين، ليعبر عن حجم المعاناة التي كابدها الشعب والتي استمرت لمدة سبع سنوات. فالعدد يلتصق بجرح الجماهير والشعوب وآلامها، فإن كان العدد "7" يدل على الكثرة في التراث الشعبي فـ "وطار" قد تلفت لمثل هذا الانسجام بين "الواقع الذي هو مدة الثورة" وبين دور العدد في الكشف وفي تضخيم وتهويل أمر الجراح؛ فسبع سنوات متواصلة في

---

(1)-الأعراف، 54.

(2)-عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في "اللاز"، ص25.

(3)-محمد الصغير، "العدد 7 في التراث الديني والإنساني"، مجلة المساءلة، جامعة الجزائر، ع2، 1992، ص 125.

(4)-في اليهودية والمسيحية: المزامير السبعة les sept isaumes de la pénitence والكلمات السبع للمسيح، والأسرار السبع.

(5)-العجائب السبع: أهرام الجيزة، منارة الإسكندرية، حدائق بابل، جدار رودس باليونان ،هيكل ديانا بتركيا، ضريح الملك موزول، تمثال جوبيتار باليونان.

(6)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص77-78.

الشقاء، تعني الكثير، تعني ركاما من الأنين، جبالا من المصاعب، كتلا من التأوهات والحرمان، تعني في كل هذا المكابدة والصبر.

لقد تناص وطار في هذا العدد، وفي المعنى ذاته في موضع آخر فها هو في رواية "الحوات والقصر" يقول: (لقد نذرت أجمل سمكة لمولاي السلطان وسألبي، سأنتظر أسبوعا وسأحدد بعد انقضائه نذرا أخر لمدة أسبوع ...) [1].

ما يبدو عليه المعنى أنه ارتبط بعدد الأيام، إلا أنه يوحي بقوة الحوات وصبره وتوقه إلى هدفه. فإذا كانت مدة سبع سنوات صبر فيها الشعب وتكفي لتحقيق عهد جديد فأيضا سبعة أيام صبر فيها الحوات تكفي لتحقيق النذر، وإنما هي المدة التي يحددها العرف كأقصى حد لكل أزمنة الأسبوع.

ويبلغ وطار في تناصاته عبر هذا العدد في التعبير عن جوهر الموضوع الذي يريد التحدث عنه من خلال بلورة "الصراع" عبر عمله "الشمعة والدهاليز" واليد التي تقف وراءه، يقول: (كانوا سبعة ملثمين فلا تبدو من وجوههم إلا أعينهم، في أيديهم رشاشات وفي أحزمتهم سيوف) [2].

فالعدد سبعة يشير إلى عدد الأشخاص، لكن وطار بحدة ذهنه أراد أن يكشف عن حقيقة مرجع هؤلاء، بل أراد أن يعبر عن هول الموقف، حين يقف الواحد إزاء السبع وحين تقف الشمعة وحيدة محاطة بسبع دهاليز، وهو جوهر موضوع الرواية، فسبعة إزاء واحد مخالف للقوانين والروح العرفية.

إن وطار يستغل العدد سبعة الدال على الأشخاص، يقول: (رد الشيخ عبد المجيد بو الأرواح على صبي في الثالثة عشرة، حافي القدمين، ممزق السروال، عليه مريول باهت ... عيناه زرقاوان، وجهه جميل، شعره على كتفيه أصفر لامع لو كان ولدي لألبسته الدمقس .... ولزوجته سبع زوجات) [3].

فعدد الزوجات السبع كثير بالنسبة لرجل واحد، ومخالف للشرائع والأعراف، مما يدل على المبالغة ليكشف لنا حقيقة عبد المجيد بو الأرواح المريبة الشاذة.

فوطار يتناص في دلالات العدد سبع الذي يكشف حقيقة وسلوكات الأشخاص الذين يود أن يعبر عنهم.

---

(1)-الطاهر وطار، الحوات والقصر، ص28.

(2)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص189.

(3)-الطاهر وطار، الزلزال ، ص62.

فهذا العدد عنده تمتزج دلالاته بالأمور السياسية والأخلاقية والفلكلورية المنتشرة في التراث الشعبي. ولم يكن توظيفه له عاريا مجردا من قيم ومعاني. إنما يدل على الخيال الشعبي [1]. فوطار يحرص على أن يبقى ملتصقا بمعتقدات الشعب، مفسرا لبعض السلوكات كاشفا عن جوهر الصراع، بل فاضحا أحيانا أخرى له.

ب-العدد "3" ثلاثة:

إن للعدد ثلاثة دورا متميزا عند العرب الوثنيين والمسلمين [2] فقد ورد ذكره في القرآن الكريم في مواضع كثيرة [3]: ﴿ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزًا ... ﴾ [4]. كما ارتبط بالنص الثاني من التشريع وهو الأحاديث النبوية [5]، وبالأمثال الشعبية العربية.وارتبط باللغة العربية * لذا يوجد حضوره في الحكايات الخرافية وفي الطقوس كالتثليث عند النصارى، والتثليث في الوضوء عند المسلمين، وفي غيرها ...إلخ.

فقد تناص وطار في استثمار هذا العدد، ليعبر عن فكره ورؤيته للواقع الذي يعيشه المجتمع؛ فالطبقات الشعبية تميل إلى هذا اللون من العدد والشرقية منها بوجه خاص، لأنه يدل على هيمنته على خيالها وفكرها واعتقادها؛ وربما أبعد من ذلك.

يقول وطار في رواية "الشمعة والدهاليز" على لسان أحد الشخصيات: (الإنسانية في ظلمها الأخيرة، والظلم أيها الأخ الكريم هي الليالي الثلاث الأخيرة من القمر وشمعتها الوحيدة هي انتظار هلول الهلال من جديد، هي الإسلام) [6].

---

(1)-عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في "اللاز"، ص26.

(2)-محمد شنب، حول "العدد ثلاثة عند العرب"، تعريب وتوثيق: عبد الحق زريوح، مجلة المصطلح، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ع1، مارس 2002، ص152.

(3)-ينظر: سورة النساء/ 171، المائدة/ 73، هود/ 65، الكهف/ 22، ومريم/ 10، والنور/ 58، وفاطر/ 01، والزمر/ 06، والنجم/ 19-20.

(4)-آل عمران، 41.

(5)-روي عن ابن عباس رضي الله عنه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قوله:(الشفاء في ثلاثة، شربة عسل، وشرطة محجم، وكية نار)، مختصر صحيح البخاري للزبيدي، جمعه وعلق عليه: كمال بن بسيوني الأبياري، دار الجيل، بيروت، ط2، 1994، ص511.

* من حيث تقسيم الكلمة، والجذور وأنواع الأفعال،... إلخ. ينظر: محمد شنب، حول "العدد ثلاثة عند العرب"، تعريب وتوثيق: عبد الحق زريوح، مجلة المصطلح، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ع1، مارس 2002، ص152.

(6)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص11.

إن الكاتب أراد أن يكشف عن القضية، وعن أهداف عناصر الحركة، فالعدد هنا يؤكد من جانبهم وصول الإنسانية إلى نهاية المطاف ودليل ضعفها، وهذا يستوجب قيام نظام جديد، فـ "وطار" أراد كشف النوايا ويتناص في ذلك مع روايته "الزلزال" (أصبح سيدي بو الأرواح يقص علي إن أبا ذر الغفاري، وأنا لا أعرف من يكون أبو ذر هذا وقف على رأسه في المنام ثلاث مرات. في كل مرة كان يقول له: طريق الله أن تخدم عباد الله. طريق الله أن تقاوم أعداء عباد الله. طريق الله أن تكافح الاضطهاد والاستغلال)[1].

ولتجسيد الصراع، وتمهيد الطريق أمام المبدأ الاشتراكي اختار وطار العدد الذي يؤكد ما يصبو إليه السيد بو الأرواح فالعدد ثلاثة جاء ليكشف عن غريمة الاشتراكيين وتأكيدهم على مدى صدقهم في اختيارهم لمنهجهم.

هكذا اختار وطار التراث الشعبي، كوسيلة للتعبير عبر التناصات الذاتيةلتكشف عن خلفيته التراثية الزاخرة الغنية التي تغني نظرية تعبيره عن الطبقات الشعبية، ومدى التحامه بها، ومدى تأثير هذه الأعداد على عقلية وخيال الشعوب. وهو يكررها في أعماله كلها ليحيل على مرجعيات منسجمة كسنفونية بمستوياتها الواقعية والخرافية.

---

(1)- الطاهر وطار، الزلزال، ص121-122.

الفصل الثالث

"التناص الداخلي"

أولا–التناص مع القرآن الكريم.

ثانيا– التناص مع الحديث النبوي الشريف.

ثالثا– التناص مع التاريخ الإسلامي.

رابعا– التناص مع الموروث الشعبي.

خامسا– التناص مع الأدباء الجزائريين.

أ– التناص الذاتي من حيث فكرة المثقف وعلاقته بالوضع الأمني.

ب– التناص مع السيرة الذاتية للأدباء..

أولا- التنـــاص مع القـــرآن الكريـــم:

يتطلع النص الروائي إلى تناصاته مع النص المقدس لترقية أبعاده اللغوية والفكرية، وذلك أن التركيبة اللغوية لآيات القرآن على أرقى مستوى في الأسلوب، وأيضا لتفجير طاقات دلاليـــة خاصة [1] بحيث يكون الإتكاء عليه في تشكيل عمله الروائي.

ومن هنا تأتي الحاجة إلى النص القرآني بوصفه نصا "إعجازيا" مشـــتركا بـــين القـــارئ والكاتب.

وإذا تأملنا رواية "الشمعة والدهاليز" ستظهر لنا تناصات الكاتب مع الفضـــاء القـــرآني مساحة كبيرة. وهذا التناص يرتكز على تيمات تعمق من دلالاتها الرواية وانشـــغالاتها الفكريـــة والنفسية، وهذا ما نراه في التالي:

حيث يتناص مع القصص القرآني من حيث المصدر والمنبع: إذ إن الرواية عبارة عن متاهة أو تيهان وهذا مستل من قصة تيه بني إسرائيل التي يقول فيها تعالى: ﴿فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ﴾ [2]، وهذا التيه يقول عنه المفسرون: إنهم يسيرون دائما ولا يهتدون إلى الخروج منه ولذا قال يزيد بن هارون: سألت ابن عباس عن قوله تعالى: (فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ) [3] قال: (فتاهوا في الأرض أربعين سنة يصبحون كل يوم يسيرون لـــيس لهم قرار، ثم ظلل عليهم الغمام في التيه ... إلخ)[4]. وهذه القصة جزؤها الأول نجده في الشـــمعة والدهاليز والجزء الثاني نراه في الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، وبخاصة فتح بيت المقدس مع المساء وإيقاف الشمس قبيل الغروب وبذلك تكون الشمعة والدهاليز والولي الطـــاهر يعـــود إلى مقامه الزكي عبارة عن رواية واحدة مقسمة إلى جزئين، أو مرحلتين؛ ففي الرواية الأولى اســـتل مسألة التيه من القصص القرآني، وفي الرواية الثانية كان الجواب على هذا التيه وهو مـــا حـــدث للولي الطاهر في عودته [5].

هذا من حيث التناص الكلي لأن الطاهر وطار كان يتقمص روح عصره ويعيش متاهات السياسة في بلاده بفكر يشف عن ثقافة موسوعية فكانت روايته رحلة مأساوية تمازج فيها الظلام والتيه والألم واللامعقول والسريالي بالواقعي بصراع لا ينتهي وكل ذلك لإصلاح الواقع برؤيـــة

---

(1)-ينظر: مصطفى رجب، متى وكيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم ؟ مجلة الفيصل، دار الفيصـــل الثقافية، السنة 24، ع 288، سبتمبر 2000، ص54.

(2)، (3)-المائدة، 26.

(4)-الحافظ عماد الدين بن كثير، تفسير القرآن الكريم، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1970، مج2، ص539.

(5) -ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، مج2، ص539 وما بعدها.

عن الناس، والذي اضطر ذات يوم النزول إلى الساحة والخوض مع الخائضين، ومنها كانت معاناته ومأساته وكانت نهايته. (من الذي أوصلني إلى هذه المواصل ؟ ... هل كانت هي السبب ؟ وتجلت له بعينيها الدعجاوين اللتين تحمل نظراتهما إيحاء متواصلا باستغاثة وطلب نجدة ...) [1].

(أكانت الشجرة التي أكل منها آدم وحواء لعنة أبدية بالغواية ؟) [2]. فهذا الإيحاء إذا لملمت خيوطه، يكون إحساسا بأن وطار يتحرك في جو قصة آدم عليه السلام، يوم كان في الجنة وحرمت عليه شجرة معينة ولكنه حين غوي، كانت شقاوته، ومن ثم كان هبوطه إلى الأرض.

فالغواية التي تناص فيها وطار مع القرآن بفعل ثمرة الشجرة، تتغير في النص الروائي فهي بفعل سحر المرأة (الفتاة زهيرة) ومن ثم كانت مأساة الشاعر وموته.

فالغاية الفنية هي تبرئة الأستاذ "الشاعر" من غوايته بالفتاة فكانت الفتاة هي الطارئ* من جنس الحدث [3] (الشجرة) الذي تحمله فكرة الرواية وهذا الطارئ من الأسس الفنية التي استخدمتها الرواية لتصل إلى ما تهدف إليه. والملاحظ أن التناص ورد على شكل توظيف ضمني لقصة آدم. فوطار يستلهم النص القرآني بطريقة تتجاوز مجرد الاقتباس الضمني، ليعبر من خلال تداخل النصوص عن الوضع الحاضر الذي يبقى تطارده هذه اللعنة بسبب انزياحه عن المبادئ المرسومة له، ومن ثم كانت غوايته، ثم مأساته وموته.

وبذلك يشكل نص الشمعة والدهاليز مبادرة لتفكيك الكلام المتناص عبر تمكماته الساخرة وتفتيت شفراته الإيديولوجية وإظهار الضمني وهو احترام عملية التاريخ، فيقول على لسان أحد الشخصيات الإسلامية (هذه المرة تنجز بإذن الله سبحانه وتعالى ثورة إسلامية حقيقية، ثورة ربانية تخالف كل ما أنجزته المعتقدات الوضعية، ننجزها إن شاء الله شجرة مباركة لا شرقية ولا غربية) [4].

ولعل ما يؤكد صحة ما ذهبت إليه قول الشاعر (... كيف تم الأمر بمثل هذه السرعة، لقد كانت كل الفرضيات تستبعد حدوث هذا، لكن ها هو يحدث وها هي الدولة الإسلامية تقوم بدون دوي مدافع ولا سيلان دماء على ما يبدو ...وتجلت له بعينيها الدعجاوين اللتين تحملان نظراتهما إيحاء متواصلا ... لم يحب امرأة قبلها قط) [5].

---

(1)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص30.

(2)-المصدر نفسه، ص137.

(3)-خالد أحمد أبو جندي، الجانب الفني في القصة القرآنية منهجها وأسس بنائها (نظرية بناء القصة الفنية في القرآن)، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، (الجزائر)، 1983، ص122.

(4)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص28. وينظر: النور/ 35.

(5)-المصدر نفسه، ص28-29-30

* الطارئ: الحدث الطارئ الذي يدخل على الرواية.

فهو يدمج موقفين في موقف واحد، موقف جاد في موقف عاطفي ليكشف عن مدى التنافر بين المتحاورين: الشاعر ورئيس الدورية وبذلك يكشف عن فكره المتناص مع القرآن الكريم.

وفي الوقت نفسه يعطي موقفا وجدانيا، بل يكشف بأن بطله (الشاعر) تورط في هذه المسيرة الإسلامية وهو ينظر إلى الإسلاميين بأنهم يفكرون بطريقة مدهلزة، ولذلك قال على لسانهم (ستوقد شمعة الخلافة إن شاء الله رب العالمين من هنا ... من جزائرنا الحبيبة ليعم نورها العالمين ... إنك تطمح إلى اقتحام دهليز خطير والتعرية على سراديب لا متناهية)[1].

وبهذين الموقفين المختلفين لشخصين يتحاوران؛ هذا بفكر اشتراكي والآخر بفكر إسلامي يكشف لنا كيف يغترف الكاتب من الثقافة القرآنية بطريقة تخالفية لأن هذه الشجرة المباركة اللاشرقية واللاغربية تتحول في ذهن الشاعر إلى دهاليز مدهلزة بل سراديب لا متناهية فيحولها من مجالها النوراني الإلهي إلى المجال الأرضي السرداب؛ لأنه مادي يؤمن بأن كل ما في هذه الحياة هو مادة، وبالمادة يسيطر الإنسان على الكون[2].

فهذا لون من ألوان الإيهام بالاستشهاد القرآني بينما الحقيقة تقول عكس ما يفهم لأول وهلة، وهذه مهمة الفنان بتأسيس مشروعية خطابية تتكئ على سلطة المرجع القرآني لإقناع القارئ ومعارضة الخطابات الأخرى. ويستعمل الآيات والسور ضمن استراتيجية دلالية تؤول النص المقدس وفق تصوره إذ لغته ليست لغة قرآنية بل هو حديث ألبسه الإديولوجيا ليقوم بتحويله من قدسية نص معترف به إلى قدسية تصور وتدعم نظرته وفرضياته للأحداث ونزع دلالات النص القرآني ووضعها في سياقات أخرى مخالفة إذ يرى بأن: (الله هو العقل "الله هو اقرأ باسم ربك الذي خلق ... اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم" ... فعيناها تملآن الكون، كل حرف في هذه الوريقات من سواد عينيها ...)[3].

فالطاهر وطار يحاول من خلال هذا النص أن يوحد بين آي القرآن (الله نور السموات والأرض) وبين التفكير المادي الذي يؤمن بأن الله هو العقل فهذا التداخل الفكري وهذا المزج لون من ألوان تناص التخالف. وبذلك يوجه وطار النص الغائب ويضفي عليه من عنده. ولعل هذا ما يشير إليه يوسف زيدان حين يقول معرفا التناص (هو استبطان نص سابق في سياق نص

---

(1)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص28.

(2)-المصدر نفسه، ص12.

(3)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص146-147.

لاحق بحيث تتولد من هذه العملية دلالات لا يمكن استكشافها في النص الأسبق وقد يكون لها في النص اللاحق حضور دلالي متميز) [1].

إننا حين نقرأ نصه الذي استشهدنا به تتوالد معاني جديدة وهذا ما ذهب إليه ريفاتير (Riffatére) حين قال: (إن التناص هو مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين) [2].

فتناص وطار مع المقدس قصدي، وليس بريئا، لأنه صاحب رسالة إيديولوجية لا يحيد عنها مهما حاول إيهام المتلقي.

وهذا ما نراه في تناصاته الجزئية مع القرآن الكريم، إذ يستدعي معاني آيات مع شيء من التحوير كما في قوله: (إنما فضل الله العلماء من خلقه) [3]، فقد استله وطار من قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا يَخْشَى ٱللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ ٱلْعُلَمَاءُ إِنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ﴾ [4].

فهذا اللون من التناص قصدي يهدف الأديب من خلاله استدعاء نص سابق أو عنوانه أو دلالاته أو بناء النص السابق بعد تحويره أو تمثل لغته وأسلوبه [5].

لقد أراد الكاتب من وراء هذا التناص اتكاءه على مخزونه الثقافي ليخدم دلالة نصه ويبقى وفيا لعنوان روايته "الشمعة" أي شمعة المثقف العالِم فأسقط جزءا من الآية وأهمل الجزء الثاني "فضل" لأنه يريد أن يذكر فضل العلماء، فالعلماء هم اللذين يصلون إلى الحقائق من خلال الآية بينما الطاهر وطار استخدمها استخداما سياسيا تبريريا فيه الكثير من التهكم من الذي وجه إليهم القول أي الشاعر [6].

---

(1)-يوسف زيدان، الشعر الصوفي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الفصل الخامس عشر، ع2، صيف 1996، ص154.

(2)-حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص17.

(3)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص195.

(4)-فاطر، 28.

(5)-ينظر: صلاح فضل، شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط5، 1995، ص117-119.

(6)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص195.

وهذا ما نراه كثير من استدعاءاته لآي القرآن الكريم يقول وطار (الله يهدي من يشاء، ومن يضلل الله فماله من هاد) [1]. فهذا النص قد تناص مع قوله تعالى (ذَٰلِكَ هُدَى ٱللَّهِ يَهْدِي بِهِۦ مَن يَشَآءُ وَمَن يُضْلِلِ ٱللَّهُ فَمَا لَهُۥ مِنْ هَادٍ) [2].

فمع الحذف والتحوير يؤسس تناصا حداثيا بشيء من الابتسار وهذا ما نجده كثيرا في تناصات الأدب الحديث [3].

وكل ما يهدف إليه وطار هو إنتاج نص جديد في أبعاده الموضوعية والفنية مع قلب بعض الحقائق المقدسة، وأحيانا يؤدي به هذا إلى الاختلاف الكلي مع المقدس كما في "الله هو العقل" [4] (الله هو نور السموات والأرض جائز ولربما واجب، وحتى إذا لم يكن المرء مؤمنا فبالإمكان التأويل) [5].

فهذا اللون التناصي هو تحوير وتجريد المقدس من دلالته وإعطائه معاني جديدة، تحويلا للدلالات المرجعية وإيجاد تصور سياسي وفق رؤيته الإشتراكية وهذا ما جعله يضيف ويتصرف في الآية القرآنية مثل قوله: (يَرْزُقُهُ ٱللَّهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ) [6]، فهو استلهمه من قوله تعالى: ﴿وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ﴾ [7] برؤية مادية، وليس وفق المفهوم القرآني.

لقد تعامل وطار مع المقدس كتعامله مع التراث سواء بالحذف أم بالزيادة والتحوير أو الاستدعاء الكلي لآيات القرآن، أو إدخال آيات في معاني آيات أخرى، أو الإشارة الجزئية وكل ذلك لأن ثقافته الموسوعية أمدته بمثل هذه الألاعيب الأسلوبية كما هدته لإثراء لغته الفنية ليعبر عنها تعبيرا فنيا. ولكن القارئ سيصطدم بتخالف مع ما هو متواتر وخاصة في قوله: (الإسلام كان وما يزال نور السموات والأرض، نور على نور رغم ذلك نغض الطرف ونعتبره تعبيرا أدبيا،

---

[1]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص195.

[2]-الزمر، 23.

[3]-ينظر: عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر الغربي المعاصر، التناص مع الشعر العربي، مجلة الوحدة، السنة السابعة، العدد 82-83، يوليو، أغسطس 1991، ص22.

[4]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص146.

[5]-المصدر نفسه، ص12.

[6]-المصدر نفسه، ص115.

[7]-الطلاق، 03.

صادرا عن أحد الذين قال فيهم تعالى: ﴿ يتبعهم الغاوون ألم تر أهم في كل واد يهيمـــون وأهـــم يقولون ما لا يفعلون ......، وأنت تؤمن وتعمل صالحا) [1].

فيعتبر القرآن صادرا عن شاعر من خلال تناصاته مع آيات قرآنيـــة [2] إن تناصـــات وطار لا تعبر عن لغة قرآنية بل هي أحاديث ألبسها الإيديولوجيا، وذلك عن طريـــق تقاطعاتـــه القرآنية لينجز انزلاقا من قدسية معترف بها إلى قدسية تبرر تصوره للتاريخ وللمجتمع [3] ويـــترع دلالات أصلية للنص القرآني ويضعها في سياقات مغايرة.

إن تناصاته مع القرآن تحاول إنتاج دلالات مناسبة لخطاب شخصياته الروائية ومن ثم يعبر عن نقطة مبدئية: عدم اعترافه بقيام هذه الدولة الإسلامية الجديدة حسب اعتقاده المخالف للتطور التاريخي، لتهميش المثقف وتهميش فعالياته في المجتمع.

لكن الحديث عن القيمة الجمالية التي أضافها التناص للبناء الروائـــي. فمـــع اســـتظهار الشواهد* يلاحظ أن هناك تحاملا كاملا على النص بحيث يتناص ويتقاطع وطار مع آية كاملـــة أو آيات عديدة.

إن التناص (لا بد أن يكون مجرد لمحة فنية تثير انفعالا ذاهلا في المتلقي وتجعله مـــن تلقـــاء ثقافته يستعيد دلالة قصة معينة أو يدرك ما وراء تعبير معين) [4].

ويكتفي الكاتب بلمـــــحة خاطفة يستثير في نفس المتلقي مشاعر تقربه من تعاطفه مـــع شخصية "المثقف" وتوجيه القـــارئ إلى معاناته الفكريـــة واللغوية وازدواجية الخطـــــاب

---

[1]- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص202.

[2]-الشعراء، 226.

[3]-عمار بلحسن، صراع الخطابات حول القص والايديولوجيا في رواية "الزلزال"، مجلة فصول، الهيئـــة المصـــرية العامـــة للكتاب، ، مج8، ع1-2، مايو 1989، ص139.

* (إن ينصركم الله فلا غالب لكم وسبحان من نصر عبده وهزم الأحزاب وحده) ينظر الرواية، ص74، آل عمران: 160.

* الله هو اقرأ باسم ربك الذي خلق ... اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما يعلم)،ينظر الرواية، ص147.

* وهناك في بيوت أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه، ينظر الرواية ،ص192.

* أنفروا خفافا وثقالا وجاهدوا بأموالكم وأنفسكم ذلكم خير لكم إن كنتم تعلمون، ينظر الرواية، ص95، التوبة: 41.

[4]-مصطفى رجب، متى وكيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم؟ مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، السعودية، السنة 24، ع 288، سبتمبر 2000، ص56.

فتناصه خاضع لعوامل الحفظ التي نشأ عليها الأديب. ومن جهة أخرى فتناصات وطار تصادم العقيدة التي هي جزء أساسي من ثقافة المتلقي، والجرأة في مثل هذا ليست من الفن في شيء [1].

وعلى العموم إن الطاهر وطار ارتحل كثيرا في القرآن الكريم لكنه أعطاه أبعادا إيديولوجية، وفنية اشتراكية وتصورا ماديا.والنص الروائي في علاقته مع النص القرآني ساهم في البناء. وهذا يعني أن النص كإنتاجية هو علاقة توزيع وهدم وبناء من خلال تداخله مع النص القرآني الذي يتقاطع ويتحايث معه [2]، من خلال عدة ملفوظات مأخوذة من عدة نصوص.

وعلى مستوى المضمون فإن آيات القرآن تستجيب لتجربة البطل ومعاناته وحلمه في التغيير مما جعل الكاتب يستعير بعض هذه المعاني لتكون معلما له يهتدي به في هذه الرواية؛ لأن الاهتداء قد يكون سالبا أو موجبا وفق تصور المرسل.

ثانيا- التناص مع الحديث النبوي الشريف:

ومع الحديث النبوي، لا يبتعد وطار عن تصوره للقرآن من خلال عملية التناص، لأنه استحضره في نصه الروائي وأعاد كتابته وفق تجربته الشعورية، ووفق منطق نصه؛ بإشراق عبارته وبلاغته. قال الرسول (ص): (بعثت بجوامع الكلم ونصرت بالرعب ...) [3]. فهو يداوم على استعمال تناص التخالف؛ أي اصطدام السياقين أو بنيتين إحداهما للأخرى ضمن شبكة جديدة من العلاقات ونظام فني وفكري جديد [4]، ويستخدم الحديث الشريف، وسيلة فنية لتبرير موقف يعارض معنى الحديث، بل يكون ضد مقاصده الشرعية، يقول في ذلك: (لقد قبلته من صميم قلبك، وما يضير إنه يشبه المختار وجدي يرحمه الله كان يقول "إنما الأعمال بالنيات" [5] فقد استل قوله من الحديث (إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى ...) [6].

---

(1)-مصطفى رجب، متى وكيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم؟ مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، السعودية، السنة 24، ع 288، سبتمبر 2000، ص56.

(2)-ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص19.

(3)-ينظر: ابن حجر العسقلاني، فتح الباري، شرح صحيح البخاري، ت/ عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار المعرفة، بيروت، ج6، دت، ص128. رواه الشيخان.

(4)-ينظر: صلاح فضل، شفرات النص، ص117-119. أخذا عن: كمال أبو ديب .

(5)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص37.

(6)-رواه الشيخان مسلم والبخاري، ينظر: الإمام النووي، شرح متن الأربعين نووية، تحقيق: عبد الله بن إبراهيم الأنصاري، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1982، ص7.

وينظر: البخاري، صحيح البخاري، دار الفكر، لبنان، ج4، 1981 ، ص252.

وينظر: صحيح البخاري الألف المختارة، اختيار وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص9-10 (حديث إنما الأعمال بالنيات).

فالحديث يدل دلالة واضحة على أن كل فرد يثاب حسب نيته. فالأمور بمقاصدها والنية هي التي تفرق بين العادة والعبادة [1]، وقد استخدمه وطار من باب إن الغاية لا تبرر الوسيلة فهذا الحديث أراد أن يصحح المفهوم الحقيقي في الربط بين المنهج والتطبيق، وتصحيح المفاهيم الخاطئة؛ إذ لا يمكن التذرع بهذا الحديث لخدمة المصالح والنزوات الشخصية فهو نقد موجه للأخطاء الـتي صاحبت المسيرة الثورية في الجزائر وللحركة الإسلامية أيضا.

ونجد تناص التخالف في قول وطار: (القضاء عليك فريضة على كل مسلم ومسلمة) [2]. لقد وظف وطار هذا النص توظيفا ساخرا ماسخا، تلاعب بالمقدس، وهذا التصور نجده كذلك في قوله: (إنما الدين النصيحة هذه مسألة أخرى) [3] لقد أخذ قوله من الحديث النبـوي الشـريف (الدين النصيحة: قلنا: لمن ؟ قال: لله ولكتابه ولرسوله ولأئمة المسلمين وعامتهم) [4].

فوطار تعامل مع نص الحديث بالتناص التخالفي، حيث حول مجراه لينتج عنه حـوار جدلي جديد؛ بين النصين المقدس والروائي لأنه يريد بنصه أن يقـول أن لا دخـل للنصـيحة في التعليم أو في التوجيه من باب لا دين في السياسة، بينما الحديث النبوي يفترض النصيحة فريضـة على كل مسلم. فالروائي يستخدم الحديث لغرض أيديولوجي يقول: (علينا جميعـا أن نتواطـأ فنغض الطرف عما نعرفه عن بعضنا في الماضي القريب والبعيد ليكن هذا الجيل كله جيل تـواطئ جيلا يلاحقه الإحساس بالذنب والإثم حتى آخر حياته. الإسلام يجب ما قبله وكما لو أننـا نلنـا غفرانا شاملا وأسلمنا من جديد) [5]. فالنص مستل من الحديث النبوي القائل: (الإسلام يجب ما قبله) [6] أي الغفران ،إلا أن وطار استخدمه من باب المونولوج التهكمي الساخر من البرجوازيـة التي تستخدم هذا الحديث استخداما مخالفا لدلالته المرجعية أي من باب عفا الله عمـا سـلف في تذرعهم لتفسير معنى انتهازيتهم، فالحديث يشرع لإشكالية الجاهلية والإسلام؛ أي بـين فتـرتين فالحديث يريد به وطار أن ينسبه إلى البرجوازية منكرا عليها ما تذهب إليه. فهو في حقيقته نقـد اجتماعي وفقا لفكره الاشتراكي. كما يتناص عن طريق الحذف، فهو كما يقول باختين: (كلمـة تتجـه نحو هدفها تدخـل بيئة حوار مضطـرب مليئـة بالتوترات، بيئة مـن كلمـات

---

(1)-المرجع السابق، ص18.

(2)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص197.

(3)-المصدر نفسه، ص202.

(4)-رواه مسلم، الإمام النووي، شرح متن الأربعين النووية، الحديث السابع، ص42.

(5)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص78.

(6)-علي بن أبي بكر الهيثمي، مجمع الزوائد، دار الريان للتراث، دار الكتاب العربي، القاهرة، بيروت، ج1، 1407 هـ، ص31.

غريبة من أحكام القيمة والتأكيدات وتتداخل مع علاقات معقدة وتتملص من أخرى، تختلط بالبعض وتنفر من البعض الآخر وتتقاطع مع مجموعة ثالثة) [1].

فقد بنى قوله وفق الحديث الشريف (العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة) [2] حيث أسقط كلمة (العلم) وعوضها بكلمة (القضاء عليك)؛ لأن مجال الحديث الشريف هو العلم، بينما مجال النص الجديد هو العنف. فتناص بطريقة تجعل القارئ يصطدم بالنص لأنه مشحون بطاقة تعبيرية مخالفة. ربما تتوافق مع قول لوران جينيه: (هو عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص يحتفظ بزيادة المعنى) [3]. حيث إن الدهاليز المظلمة تقضي على الشمعة النيرة وهكذا "تناص الحوار" بين النص القديم والنص الجديد بتوظيف واع من طرف الروائي للنص الغائب (العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة) فهو يعتمد النقد المؤسس [4].

فهو يتجه بهذا النص الجديد إلى نقد هذه الجهة التي تغتال شخصية المثقف وينقدها بنص أصلي مؤسس وهو الحديث الشريف حتى تكون حجته دامغة وباللغة التي يتقنونها .

وعلى العموم إن الطاهر وطار في تناصه مع الحديث النبوي الشريف كان فنانا ساخرا يحسن القياس اللامنطقي والتلاعب بتوظيف المعاني والمفردات؛ لأنه أديب هضم التراث وأحسن تمثله وفق تصوره وفكره الاشتراكي، لأنه يؤمن بالاجتهاد أكثر ما يؤمن بالمحافظة وبذلك استطاع أن ينفلت من حيث الدلالة من النص الغائب ليرسخ النص الحاضر.

ثالثا– مع التاريخ الإسلامي:

يعرج وطار في روايته على مرحلة تاريخية واجتماعية مع بداية التسعينات والتي تمثل التناقض والنزاع الفكري والثقافي وقيام جدلية التقليد والحداثة وعلاقة الماضي بالحاضر، صراع الأجيال ويمثل ذلك بالتالي: لقد استيقظ الشاعر في سكون الليل، تمزقه أصوات، يخرج ليعرف ما يجري "هؤلاء جماهير كادحة ... ماذا يفعلون بصدد ماذا هم الآن ؟" [5]. فهو يطرح إشكالية الهوية الثقافية بشكل فني ومنطقي لأن وطار يريد البحث عن جذور الأزمة الجزائرية، بتفصيل

---

(1)–عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، أفريل 1998، ص362.

(2)–ينظر:عبد الرؤوف المناوي، فيض القدير، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط1، ج1، 1356 هـ، ص543. وينظر: عبد الحميد بن باديس، مجالس التذكير، دار البعث، قسنطينة، ط1، 1983، ص196.

(3)–تزفيتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر/ أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط1، 1987، ص109.

(4)–عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، مطبعة هومة، سطيف، الجزائر، ط1، 2000، ص93.

(5)–الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص18.

الواقعة عن طريق التراث، ليفكك غموضها، إنما قصدية التعبير عن التطابق؛ تطابق تاريخي وواقعي، المتخيل والحقيقي [1].

ولا يعني التطابق إلا عمق الصلة الرابطة بين التاريخ والواقع إنما تناصات وتقاطعات تدل على الصراع من أجل هذه الحياة أو صراع من أجل الخروج منها.

فيتناص الروائي مع التاريخ الإسلامي، في مراحل بداية الدعوة والزمن الأول للإسلام، حيث تحضر شخصية "عمار بن ياسر" التي تمثل التيار الديني.

إن وطار يكشف عن أزمة الفكر وربط الهوية والثقافة بالتعصب الديني والرجوع إلى التراث تشبثا لا تمييز فيه، بل يغيب الفهم الصحيح.

فهذه الجماعات ترى بأن الرجوع إلى التراث هو الأساس في الاحتفاظ بهويتها، وما هذا الهندام إلا دليل على أفكارهم يقول عمار : (نعلن عن أنفسنا بلباس يخصنا وحدنا ذكورا وإناثا يلتحي رجالنا ويغطون رؤوسهم ويخرجون إلى الشارع متحدين الجميع معلنين أننا هنا لا نخشى لومة لائم، متأهبون لسخرية الساخرين، للموت، للسجن، لكل المصائب) [2].

لقد كان في تناصه مع التاريخ في هذه الجزئية من شخصية "عمار بن ياسر" تناصا تخالفيا، حيث يفرغ هذه الشخصية من دلالاتها التاريخية المتعارف عليها ويضفي عليها صفة ثورية، مناهضة للحكم.

لأن شخصية عمار بن ياسر في التاريخ متفائلة؛ لأنها تمتلك العقيدة الصحيحة، والقناعة الموضوعية وأدلة منطقية على الإيمان بالدين الجديد، والغوص في العالم الجديد، ويؤمن "عمار بن ياسر" بأن القيادة تمثل جميع الشروط لنجاح الحركة.

ورغم أن وطار أعطاه صفة الريادة والقيادة في الرواية، إلا أنه لم يبد تفاؤلا لعدم تكامل الشروط العلمية لنجاح الحركة، لأن عمار بن ياسر وجماعته يمثلان عنصرين متناقضين، حيث إن القيادة "عمار" (في الثلاثين، مهندس في النفط، قيادي في الحركة يناصر العقل والاعتدال، ويبغض الجهل والتطرف، اسمه الحركي عمار بن ياسر. وهو جد مسرور بملاقاته للشاعر) [3].

---

(1)-ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ط1، ص51.

(2)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص87.

(3)- المصدر نفسه، ص27.

إلا أن الأفراد الذين ينتمون إلى الحركة يقول الروائي: (كان الملتحون مسلحين وكانت فوهات الرشاشات الأوتوماتيكية موجهة إلى صدره ورأسه، شعر بالضيق الكبير، خاصة من منظر البنادق التي لم يكن يتمنى أبدا أن تكون بين أيدي أمثال هؤلاء الشبان ...) [1].

فلذلك فتناصاته جاءت تخالفية، لأن الكاتب برؤيته الفكرية الثاقبة يقدم لنا شخصية عمار محبطة لا تملك كل القناعات بالأفراد الذين انضموا تحت قيادته، قلوبهم متفرقة لا يملكون روح الوحدة (آه لو أن الخطر يأتيني من الخصوم وحدهم جماعتنا بدورهم شتات، شعوب وقبائل، الجهل وضيق الأفق) [2]. كل هذه المقدمات التي يقدمها الشاعر تنبئ بفشل الحركة مستقبلا ولذلك فهو يقول: (أقول لكم ولغيركم إن هذا الحلم ينبغي أن لا يتحطم على الأقل بهذا الشكل الغبي) [3].

إنه شكل العنف والسلاح والموت، الذي يرفضه الروائي، لأن هذه الحركة قد خالفت بداية الدعوة في التبليغ باللسان والمجادلة والحوار والكلمة الطيبة.

وتمثل شخصية عمار بن ياسر الشخصية المضادة لشخصية الشاعر، لأنها تحلم بإقامة دولة دينية تعيش الثقافة التراثية ومحايدة عن باقي أنواع المعارف والثقافات ولكن الشاعر يدرك أن هذا سيفتح دهاليزا أخرى.(إن من جملة السراديب الزعم بامتلاك الحقيقة من طرف واحد) [4].

لقد كانت تنبؤات وطار تتقاطع مع التاريخ الإسلامي من خلال سير حركته، وكان يعلم أن إقامة دولة إسلامية لا يتأتى بين عبشية وضحاها، وهذا الفشل أيضا سببه أفراد الحركة وهو عدم توحد النبع الذي يستقي منه هؤلاء، وأيضا طريقة التلقي لهذا النبع. إن الحركة لا ترسم منهجا تتبعه، إن الجيل الأول لعمار بن ياسر التاريخي فهم المنهج الذي يقرن بين العلم والعمل، وأنه جيل توحد في النبع الذي يتلقى منه [5].

إن أفراد الحركة لم يسجلوا إلا جملا إيديولوجية (الخلافة الإسلامية، الدولة الإسلامية، الحكم الإسلامي، الجمهورية الإسلامية) [6] بدون أي حوار حول الدلالات الفكرية والسياسية

---

(1) –الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص22.

(2) –المصدر نفسه، ص92.

(3) – المصدر نفسه، ص24.

(4) – المصدر نفسه، ص25.

(5) –ينظر: السيد قطب، معالم في الطريق، دار الشروق، بيروت، ط9، 1982، ص17.

(6) –الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص23.

والمعرفية لتطور هذه التعبيرات وارتباطها مع التراث والتاريخ الإسلامي. إنه الجهل بعلاقات الأفكار بالتاريخ، وصراعات المجتمعات على السلطة [1].

لقد أدرك الشاعر أن البناء القاعدي للجماعة وللحركة لم يأخذ وقته الكافي مثلما أخذه عمار بن ياسر وأصحابه، يقول وطار: (فكر الشاعر أن يسأل، كيف تم الأمر، بمثل هذه السرعة ؟ ولقد كانت كل الفرضيات تستبعد حدوث هذا، لكن ها هو يحدث) [2].

إن بناء النفوس والجماعات يستغرق في العمق والتثبت، لأن الأفراد يترجمون هذا النضوج، إن تناصات وطار تكشف عن دراية بالتاريخ، وبتاريخ الحركة وبتاريخ الأفكار على الأخص ومعرفة بطبيعة الجيل الأول وطبيعة المنهج الذي اتبعوه. فهو بتناصاته يربط بين الماضي والحاضر ليوجه هذا الحاضر توجيها معينا.

فمواجهة الواقع عند "عمار بن ياسر" وأفراد الحركة في الرواية هي هروب إلى التراث، هروب من الواقع، من التفتح، إلى تحويل المنهج الإسلامي المتحرك إلى نظريات جامدة [3]. فقيام دولة يعني التضحية ذلك أن الروائي يؤمن بأن للتاريخ قوانينه التي تتحكم في مسيرته: (لا ينبغي تجاهلها ولابد من الإستفادة من دروس التاريخ) [4].

إنه من خلال تناصه مع التاريخ الإسلامي في فترة العباسيين يكشف أن شخصية هارون الرشيد لم يكن اعتلاؤه العرش إلا نتيجة لعبة نارية [5] أو دموية. لقد جاء نتيجة دم الابن الآخر [6]، فالتاريخ العربي مليء بالصراع، دموي الطابع، سوداوي اللون، إنه مدهلز.

إن المعنى النصي ليس شيئا موجودا بذاته، ولكنه نتيجة تداعيات المؤلف، فالأرضية التي يقوم عليها العمل هنالك هي الأرضية نفسها هنا: فالمعاني تنشأ من تفاعل النصوص المتناصة.

فالروائي بتقاطعاته مع التاريخ يخلق شكلا فنيا يعبر به عن الواقع بقوة، ويمده هذا التاريخ بأدوات فنية يصوغ بها الزمن الحاضر، زمن الرواية، فوطار يرى أن المسافة الفاصلة بين شخصية

---

(1)-ينظر: عمار بلحسن، من تسييس الثقافة إلى تثقيف السياسة، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر، ع4، 1992، ص15.

(2)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص29.

(3)- ينظر: السيد قطب، معالم في الطريق، ص45.

(4)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص97.

(5)-المصدر نفسه، ص97.

(6)-المصدر نفسه، ص97.

* الخيزرانة قتلت ابنها الهادي واستلم الرشيد الحكم: ينظر، مصطفى علم الدين، الزمن العباسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1993، ص88.

العصر الحاضر هي ليست دائما كبيرة جدا ولا وجود للحدود بين الإنسان [1] كما قارن وطار بين حال الشاعر المثقف المهمش في ضريحه وحال أبي ذر الغفاري من خلال تناصاته مع السيرة الذاتية لأبي ذر وهو يتساءل مع نفسه (وتمنى هو لو يتمكن أحدهم فيجيبه لماذا حكم على أبي ذر الغفاري بالسير وحده والموت وحده والبعث وحده ؟) [2].

لقد كانت قضية أبي ذر الغفاري التي أهداها حياته هي الوقوف في وجه السلطة والمال وهي تلك مشكلته مع المجتمع.

لقد أراد وطار من خلال تناصاته أن يدعم شخصية الشاعر المناضل أثناء الثورة وبعد الإستقلال، فاستغل هذه الشخصية لأن الشاعر المثقف هو رمز للحوار والتفتح، فأراد أن يكشف عن الأسباب التي جعلت من هذه الشخصية تسير وتموت وتبعث وحدها ! إنه النضال المستمر للتغيير والكلمة الصادقة، إنه التناص بين صفة أبي ذر والشاعر فليس السيف أداهما للتعبير إنه تناص من حيث الحدث ومن حيث الشخصية، فمن حيث الحدث فالأوضاع السياسية التي عرفها زمن "أبي ذر" هي نفسها التي عرفها زمن الشاعر وهو دخول مرحلة جديدة [3].

لقد كان نتيجة وقوفه وصموده ضد السلطة، نفيه إلى المدينة، (لقد اعتزل أبو ذر الجماعة، ولكن ليس عزله عن التعامل مع المجتمع، إنها عزلة شعورية) [4].

لقد رأى الشاعر انهيار القيم، "(كل شيء يتفسخ، الشعر ينسل، الجلد يتقشر، اللحم يتحلل، العظم يتفتت، ما أن يلوح دولار واحد في الأفق حتى ينهار الإنسان الذي ظل يمطرك بوابل من المثل والقيم اللينينية الماركسية) [5].

إنه يشير إلى مسألة الصدق والتضحية (إن الحياة التي يشربها الحواريون والقديسون والشهداء والصالحون لا يمكن أن تنبني إلا بالصدق وما الصدق إلا الشهادة وما داموا أحياء فهم سفهاء) [6].

---

(1)-مجموعة من المؤلفين، دراسات في الأدب والمسرح، ت. نزار عيون السود، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، د.ط، ص193.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، 162.

(3)-ينظر: خالد محمد خالد، رجال حول الرسول، دار الجيل بيروت، 1994، ص74.

(4)-ينظر: سيد قطب، معالم في الطريق، ص20.

(5)-الطاهر وطار، الشمعة والدهليز، ص 157.

(6)-المصدر نفسه، ص159.

هذا هو الصدق الذي مثله أبو ذر طيلة حياته، إنه الصدق الجاهر [1]، جهر بالحق وتحدٍ للباطل، وإن صدق لهجته تدل على صدق اعتقاده والاقتناع ما أغناه عن السيف.

إن أبا ذر عاش وحيدا إيمانا بما يعتنقه وصدقا به، ودفاعا عن المغبونين، لأن المال أصبح حكرا ومزية،ومات وحده، وسيبعث في التاريخ وحده من خلال بطولاته، إنه الموقف نفسه لقد عاش الشاعر وحيدا في ضريحه، فلعل الذي جعله يعيش وحده هو الذي جعل عمار بن ياسر ينزل إلى الشارع (أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته، وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه أتحول إلى دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب والأغوار لا يقتحمه مقتحم مهما حاول) [2].

لقد وجد الشاعر نفسه بين نقيضين: طرف يريد أن ينسلخ من أصالته انسلاخا كاملا، وطرف يريد أن يعود بالزمن قرونا منكرا ظروف وشروط العصر. ولكي يعبر عن هذه الفكرة وعدم الفهم الصحيح لشروط التقدم والمرحلة التاريخية استحضر شخصية "علي بن أبي طالب" .

(لقد كان على العلماء أن يجمعوا بين الحالتين حالة علي بن أبي طالب، الذي يغسل كل مساء بيتمال المسلمين حتى لا يبيت متسخا بوسخ الدنيا، وبين حالة الذي رأى فيه معلم الأمة الشبح، الروح التي لا تختلط بالأجساد أو بالمادة وأن يستخلصوا منهما كحالة واحدة اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا) [3].

(إن علي بن أبي طالب وأنصاره الأولين وعلى رأسهم أبو ذر الغفاري يمثلون الجانب الإنساني الكريم في مرحلة واسعة من مراحل تاريخنا الذي شحن ... بأحداث الاعتداء على حقوق الإنسان) [4].

إن الحالتين التي يشير إليهما وطار هي العقل والروح فأبو ذر الغفاري يمثل الجانب الروحي للثورة وهو الصدق والوقوف في وجه الاستغلال والجانب العملي والتطوري يمثله علي بن أبي طالب –كرم الله وجهه–، إنه الطرح الثنائي لعلاقة تقوم على الفهم الصحيح كما يقول: (الفهم الذي يقوم على العلاقة الجدلية بين المثالي وبين المادي، بين الملائكية فينا وبين الحيوانية) [5].

---

[1]-ينظر: خالد محمد خالد، رجال حول الرسول، ص72.

[2]-الطاهر وطار، الشمعة والدهليز، ص9.

[3]-المصدر نفسه، ص163.

[4]-جورج جورداق، الإمام علي صوت العدالة الإنسانية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1970، مج2، ص14.

[5]- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص164.

إن شخصية علي وأبي ذر ثنائية: فشخصية علي هي الظلال التي ألفها على مر التاريخ، ففي أكنافها ناضل المناضلون ضد الظلم وبخاصة الشيعة.

ولعل أروع ما عرف به هو الكشف عن مبدأ ثورية الحياة وقابلية الأحياء للتطور والانتقال من حال إلى حال، فهي تطور لا يسكن في سبيل الجماعة. وهذا التطور سنة طبيعية لا تعوقها قوة فإذا توقف التطور فهو مسحوق بعجلة الحياة [1] ويصبح خطوات إلى الوراء على حد تعبير وطار في فهم عملية التطور التاريخي.

لقد كانت تناصات وطار في فهم عملية التطور التاريخي مع نصوص التاريخ تآلفية في تقاطعها مع شخصية علي، إذ إنه عاش عصرا حافلا بصراعات عنيفة بين قوتين؛ قوة مصلحة اجتماعية، وقوة تريد الاحتفاظ على الامتيازات.

إن مفهوم وطار للحرية يتناص فيه مع المفهوم العلوي ذلك نتيجة فهمه للسياسة وللحكم والتي تشكل علما هو علم إحياء الشعب [2]. فوطار يمتص مواقف علي ويعبر عنها في شخص الشاعر فكلاهما يضع السياسة والحكم في خدمة الشعب بكامله لا في خدمة أفراد، يقول وطار في ذلك (منذ صباه كان عبارة عن مهر ملجم تركبه المصلحة العامة) [3]. ومن أجل الشعب كانت السياسة وكان الحكم الذي وضعه علي –كرم الله وجهه– .

إن وطار حينما أراد أن يدلي بمنهج صحيح وجده في شخصية علي ومنهجه المتكامل بين الجانب الروحي والعقلي متمثلا في جعل الشعب يراقب الحكام للحفاظ على حقوقه ولا يتأتى ذلك في منهجه إلا بالعلم.

فبالعلم ينتفي جهل الناس، إذن هو توحيد بين العلم والعمل [4] ويتناص في ذلك مع الروائي حين يقول: (... لن يطول ذلك سيجبرهم الله على ركوب السؤال. ما هذا، لماذا، كيف ؟ وسيضطرون لتجزئ ما لا يتجزأ والتعرف على جينات النملة السوداء والنملة الحمراء ... الله هو العقل) [5].

فالعلم عند وطار هو أساس لامحاء كلمة السيد ويبقى المسود والآلة، العقل والإنسان.

---

[1]-ينظر: جورج جورداق، الإمام علي صوت العدالة الإنسانية، مج2، ص96.

[2]-ينظر: عباس محمود العقاد، عبقرية الإمام علي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، ص10.

[3]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص30.

[4]-جورج جورداق، الإمام علي صوت العدالة الإنسانية، مج2، ص83.

[5]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص146.

لقد أدرك علي الحرية كضرورة اجتماعية لا يستقيم مجتمع دونها كما فهم الفهم الصحيح للمساواة، وفي هذا يقول وطار" تتساوى مع الجميع كأسنان المشط وتمد يدها إلى حقها) [1].

إن تقاطعات وطار مع النص التاريخي كان تناصا تآلفيا في اعتقاده بمنهج علي؛ منهج يجمع بين العقل والروح وشخصية تتفهم الأمور، وتحسم الثورة على الاستبداد من أجل التغيير، وتؤمن بتطور التاريخ من أجل تعميق إنسانية الإنسان، وبذلك تكون الصورة التي احتفظ بها لهذه الشخصية الديموقراطية الاشتراكية [2]. فإذا به عنوان لكفاح المستضعفين لأنه يجمع بين الاجتماع والاقتصاد والخلق والوجدان جميعا [3].

لقد مثل علي معان اجتماعية عميقة الجذور في حياة الأفراد والجماعات وإن غلفت بمعان دينية (يغسل كل مساء بيت مال المسلمين حتى لا يبيت متسخا بوسخ الدنيا)، ومنها كان المنطلق في الفهم الصحيح، وهذا ما أراده وطار لحركة عمار بن ياسر، ليقول لنا إن الثائرين عبر الأزمنة يجمعون على أن الثورة لا تكون إلا على الفساد والظلم والاستبداد، فعلي بن أبي طالب وأبو ذر الغفاري والشاعر في الرواية وكذا عمار بن ياسر كلهم أدوا دورا واحدا هو النضال في سبيل المجموع المقهور.

ونلاحظ بأن استدعاء هذه الشخصيات الإسلامية المعارضة يكون دائما في روايات الطاهر وطار تناصا تآلفيا لأن مواقف هذه الشخصيات تناسب وتتوائم مع ما يذهب إليه الروائي، ويطلبه ويتمناه.

---

[1]- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص144.

[2]-جورج جورداق، الإمام علي صوت العدالة الإنسانية، مج2، ص186..

[3] -المرجع نفسه، ص69.

رابعا– التناص مع الموروث الشعبي:

تمهيـــــــد:

يظل التراث الشعبي وعاء ثقافيا وفكريا يحتوي مختلف الألوان المعرفية الكثيرة كالتاريخ، والمعتقدات والسحر، والدين؛ لأن الأدب الشعبي يتقاطع مع كل المعارف، فهذا التقاطع نعيشـــه؛ فالذاكرة الشعبية تتحاور مع كل الألوان المعرفية والثقافية، فهي تمتاز بالشمولية ولذا نجد كاتبنـــا وطار يتحاور مع هذا التراث ويتقاطع معه؛ لأنه ابن بيئته فهو لا ينطلق من فراغ ولكنـــه يســـتله ويطبعه بطابعه وذلك بتفجير النص السابق بما يلائم تصوره؛ لأن التناص: (وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه) [1]. وذلك كالتالي:

1–المثــــــــل:

يتناص الروائي "وطار" مع التراث من خلال المثل، لقد تعامل معه بكل سخاء، لأنه يتودد إلى الجماهير، وبالتالي فهو يختار آلتها الكلامية.

ولقد وضحت كيف يتناص "وطار ذاتيا" من خلال تكرار عدة أمثال، عبر عدة روايات، وسأوضح كيف يتناص وطار مع التراث من خلال رواية واحدة هـــي " الشـــمعة والـــدهاليز" موضوع المذكرة، مع التراث وأبعادها الدلالية التي يرمي إليها.

لقد وضعت يدي على مجموعة أمثال في هذه الرواية منها:

–الدوام يثقب الرخام [2].

–سبة ووالتها حدور [3].

–إذا لم يحن يكندر [4].

–صلاة القياد جمعة واعياد [5].

–يخلق من الشبه أربعين [6].

–الذي ما عندوش لحباب يزوروه الكلاب [7].

---

(1)–محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص134.

(2)–الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص49.

(3)–المصدر نفسه، ص137.

(4)– المصدر نفسه، ص110.

(5)– المصدر نفسه، ص155.

(6)– المصدر نفسه، ص105.

(7)– المصدر نفسه، ص153.

-المكتوب في الجبين لابد أن تراه العين [1].

-اخرج لربي عريان يكسيك [2].

-الزين يغيض [3].

-خذ بنت العمومة ولو كانت بايرة، وخذ الطريق المعلومة ولو كانت دايرة [4].

لكن سأكتفي بتحليل نموذجين لأبين كيفية تناصاته مع المثل والوصول إلى دلالات النص وإيحائيته المتعددة.

أ-المكتوب على الجبين لابد أن تراه العين [5]: عنوان للقدر

يظهر خطاب الفئات الشعبية في الرواية بلغة تراثية، تجد في "المثل" مفرداتها ومصطلحاتها ودلالاتها، ذلك أن المثل خير منفذ للتعبير عن طبيعتها وعقليتها؛ أي معرفتها عن عمق، لأنه يتغلغل في خبايا نفسيتها وكل ممارساتها الاجتماعية فيصير ترجمة لها وعنوانا [6].

إن مثل (المكتوب على الجبين لابد أن تراه العين) يأخذ بعين الاعتبار إشكالية القدر التي يتناص وطار من خلالها مع هذا التراث لأن هذه الإشكالية طالما أنشأت الجدل بين ما هو مسير ومخير.

فالطبقة الشعبية تؤمن بأن الإنسان ليس هو من يخلق أفعاله، بل هو مدفوع دفعا في أصغر أموره بفعل القوى وهي القدر [7].

وهذا ما جعل وطار يعالج مشكلة شعبية بلغة شعبية. ويورده على لسان (زوجة المجاهد إسماعيل أي والد الشاعر) فهي عنصر من المجموعة، وحين تتحدث فإن الضمير الجمعي هو الذي يتحدث. فكل ما تؤمن به هو جزء من إيمان الكل، هذا الكل الذي لا يؤمن بصنع قدره بنفسه، فهو فكر مستكين لإيديولوجيا متحكمة، ولأفكار غيبية خاطئة حسب فهم وطار إنه يلوي رقبة المثل في الاتجاه الذي يخدم فكره فهو كاتب يبحث عن التغيير. وبذلك تكون الأمثال هي المفاتيح الإجرائية التي بها يلج إلى عقول مدهلزة مظلمة. فهي بمثابة إبر توخز الوعي الجماهيري، وتحرك

---

(1) -الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص83.

(2) -المصدر نفسه، ص119.

(3)- المصدر نفسه، ص37.

(4)- المصدر نفسه، ص111.

(5)- المصدر نفسه، ص83.

(6)-ينظر: محمد سعيد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص12.

(7)-ينظر: أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1971، ط3، ص156.

الهمم لتعرف كيف تصنع أقدارها، وترفع غطاء الاستسلام بدعوى "القدر"، والمكتوب، والحظ،... إلخ.

إن المثل الشعبي توجيه إيديولوجي يعطي للكاتب الشرعية بحكم أنه يكتب لهذه الجماهير ويدافع عن قضاياها لأن وطار يريد أن يكشف أن العقم والقصور الذي يصيب هذه الفئة الاجتماعية هو من جراء طريقة تفكيرها، ولا شك أن الاستكانة بإزاء القوى المبهمة والقدر، يطمس كل حافز بشري ويوقف المسيرة الثورية.

فتناصه مع التراث يكشف لنا عدم استساغته لفكر كل الأمثال بل هو يتناص تخالفيا معها إنه ينتج دلالة جديدة تتجاوز الدلالة التقليدية وفق رؤاه ووفق المواضيع المستحدثة التي يتطرق إليها، فالقارئ يلحظ في هذه الأمثال والتي تتعلق بالسرد فبقدرما تعيد بناءه تهدمه وبقدر ما تحاكيه تحوله وتعارضه [1].

وبذلك يكون هذا المثل لونا من ألوان تغيير المفاهيم والاعتقادات وتصحيحها؛ فاستدعاءه ليس تمسكا وإنما لنقده وإعطائه دلالة جديدة، دلالة تهكمية ساخرة.

ب- يخلق من الشبه أربعين [2]: التاريخ يعيد نفسه

يؤمن وطار بأن التاريخ مسرح والممثلون يتداولون الأدوار في هذه المسرحية التاريخية، ولكل دوره وفق هذا التراتب الزمني، وهذا ما برهن عليه في روايته الأخيرة "الولي الطاهر يعود على مقامه الزكي" . إذ الحوادث تتشابه والمآسي تتكرر في العالم الإسلامي؛ صراع إيديولوجي بين جهتين إن المثل يتناسب مع مستوى الشخصية التي أرسلته: الفتاة زهيرة، فالشاعر يشبهها بالخيزران [3] المرأة البربرية التي ولت الحكم ابنها الأكبر وقتلت ابنها الأصغر.

فالتاريخ يعيد نفسه وإن كان لا يعيده بشكل تطابقي فالأحداث تتشابه مثلما تتشابه الأشخاص، وقد يمكن أن يؤول أمر "الشاعر" إلى حاكم مثل هارون الرشيد لو أن التاريخ أنصفه مثلما أنصف هارون الرشيد في الماضي، لو كان هذا "الأستاذ" المثقف قد وضع في مكانه الحقيقي والأنسب "أي الاشتراكي في الجزائر".

إن وطار يناقش أمورا جادة في حياة هذه الأمة، وهي مشكل المثقف ووضعيته.

---

(1)-سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992، 121.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص105.

(3)-المصدر نفسه، ص109.

لقد تعامل مع المثل تعاملا صادقا حيث منحه الرؤية الواسعة والأفق الواسع بالإضافة إلى كونه يحقق قيما جمالية فهو أيضا يحقق وظيفة فكرية وثقافية [1]. ومن خلال تناصه مع التراث فإن المسحة المثالية لشخصيات رواية "الشمعة والدهاليز" تقوم بتأسيس مشروعية خطابية ترتكز على سلطة المرجع التراثي لإقناع القارئ المستقبل للعمل، ومعارضة الخطابات الأخرى حيث تستعمل معظم شخصياته المثل بأنواعه وتؤول المثل حسب فكرة الكاتب ومشروعه الإيديولوجي.

لقد حققت هذه الأمثال والتي هي بمثابة خطابات، الوظائف التعبيرية والتعبوية توافقا بما أنها محلية مع النص المكتوب باللغة العربية (الرواية) توافقا آخر مع خطاب إيديولوجي تغييري وتقدمي عن طريق التفاعل الذي تحدثه مع الجماهير لأنها تلبي احتياجاتهم النفسية والاجتماعية [2].

وبهذا نرى كيف استطاع الكاتب توظيف المثل الشعبي وكيف أعطاه دلالات جديدة.

2- العدد سبعة (7):

إن تناص وطار مع التراث، تناص داخلي يكشف لنا عن نوع من العقود التي يبرمها مع النصوص الأخرى.

ولا يسعنا أن نكرر ما ذكرناه بالنسبة للعدد "7" في التناص الذاتي حيث يكرر الكاتب ذاته عبر هذه الأعداد، إلا أنني سأبين كيف يضمّن الكاتب عبر نصه الروائي هذا التراث.

فالعدد سبعة كما ذكرت سابقا مشدود إلى الناحية الدينية والطقوسية والخرافية والفلكلورية، ونجده في هذه الرواية "الشمعة والدهاليز" قد تناص مع التراث لاشتغال الكاتب بدلالات معينة.

فهذا العدد يدل على الزمن ويتمثل في عدد أيام الأسبوع وهي الوحدة الكاملة لحسبان الزمن فاليوم السابع رمز للتكوين؛ أي تكوين سابع أيام الخلق، فوطار يستعمل هذا العدد ليتناص فيه مع قصة الخلق سواء كما هي مذكورة في القرآن الكريم: ﴿إِنَّ رَبَّكُمُ اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَىٰ عَلَى الْعَرْشِ يُدَبِّرُ الْأَمْرَ...﴾ [3].

فاليوم السابع لا يكتمل إلا بتجمع وانضمام الأيام الست التي قبله، أو كما هي متداولة في الإنجيل والتوراة حيث (إن الرب أكمل السموات والأرض وكل جندها وفرغ الله في اليوم السابع من عمله الذي عمل فاستراح فيه وبارك الله اليوم السابع وقدسه) [4].

---

(1)- ينظر: محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص03.

(2)-ينظر: نبيلة إبراهيم، عالمية التعبير الشعبي، مجلة فصول، ع4، 1983، ج2، مج3، ص26.

(3)-يونس: 03.

(4)-ينظر: سفر التكوين الإصحاح الثاني.

يقول وطار في ذلك في رواية الشمعة والدهاليز: (دهر كامل من الحرمان والشقاء، وسبع سنوات من الحرب الضروس يكفي ليلتفت الناس إلى شؤونهم وشؤون أهليهم) [1]. فلفظة يكفي، معناه قد اكتملت الدورة وبلغت أمدها دورة الحرب، وآن الوقت حتى تبدأ دورة الحياة الجديدة، فدورة الزمن تكتمل بسبعة أيام، والحلقة في الثورة الجزائرية قد اكتملت بسبع سنوات من الحرب الضروس.

فإذا كان العدد سبعة رمزا لتكوين الأسبوع، فسبعة سنين رمز لتكوين حيـــاة جديـــدة، فالأسبوع يحسب بعدد أيامه، والحرب تحسب بآلامها وشقائها المجسد في الشعب.

فالعدد سبعة يثير معنى الكثرة والمبالغة، فكما استراح الرب في اليوم السابع بعد عمليـــة الخلق فكذلك حق للشعب أن يستريح بعد سبع سنوات حرب، وإذا كان الله تعالى قد اســـتوى على العرش في اليوم السابع فمن حق الشعب أن يحكم هذه البلاد بعد هذا العناء ليدبر أموره.

إن وطار يخفق عمله حزنا لحزن الشعب وآلامه فهو يحس بما يحسه من معاناة ويتألم لما يتألم له، لقد جعل عمله قلبا نابضا في جسد وروح هذه الجماهير.

إن وطار لا يكاد يبرح هذا العدد حتى يعبر عن جوهر الصراع الذي أرادت أن تعالجـــه روايته "الشمعة والدهاليز" صراع الحقيقة والغموض، العلم والنور، الوضوح والمتاهة، ويجســـده هذا العدد:(كانوا سبعة ملثمين فلا تبدو من وجوههم إلا أعينـــهم) [2]، إن هـــؤلاء الأشـــخاص الملثمين يشبهون أشرار الحكايات الخرافية، حيث يتخفون تحت أقنعة ليحجبوا حقيقتهم الداخليـــة ونواياهم عن الناس، إن عددهم سبعة وإن اختلفوا حسب عددهم، والذي يدل على ذلك نواياهم الواحدة، ينامون في خندق واحد، ولا يحيا أي منهم إلا بوجود الآخـــر [3]. فهـــذه الأشـــخاص السبعة تشكل جزءا مهما من المنطق الداخلي لبناء الرواية لأنها تشكل حقيقة الدهاليز الدالة على الكثرة، وهكذا تسقط الأقنعة، وتنكشف الهوية، بمضمون التهم التي يوجهها كل واحد.

إن وطار بذكائه الفني، عندما يشير إلى سبع ملثمين، وكأنه يحفر في جهة معينة هي الحفر على الهوية والأصل، ليؤكد ذلك:

أولا–العنوان الفرعي للرواية دهليز الدهاليز.

وثانيا– عندما شرع الشاعر في استعراض تهم الملثمين الستة ولكنه يبقى الملـــثم الســـابع مجهولا، وإن البحث عن الشخص السابع أو الملثم السابع والذي عكف الراوي عن معرفة مكانه

---

(1)– الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص77.

(2)– المصدر نفسه، ص189.

(3)–ينظر: مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، 1999، مج28، ص316.

الحقيقي الذي يحتله في مجتمعه. فالبحث عن "السابع" المحذوف هو البحث عن الكاتب نفسه الذي يهيمن على خطاب الملثمين. ويتحكم بتطور عملية التاريخ وبخطاب كل واحد من الملثمين، وفي ذلك إشارة إلى هيمنة السابع وخطابه، وكأن السابع يمتلك القداسة [1].

هكذا يتناص وطار مع التراث الشعبي فينتهك هذا النص الشفاهي ليعطي أفكاره هوية شعبية.

3- التناص مع الأغنية والرقصة الشعبية:

الرقص الشعبي عموما، هو من إبداع الناس، أفرزته الحياة فهو يعكس أعمال الناس: أفراحهم وأحزانهم وأعيادهم واحتفالاتهم وطقوسهم الدينية، والسحرية، والاجتماعية.

فالرقص هو المرآة العاكسة لتاريخ الشعوب وعاداتها الاجتماعية [2] ووطار يتمتع بوعي طبقي، لذلك فهو يجعل من شخصية بطل الرواية الشاعر تعكس هذا الانتماء المتجذر فروايته احتوت على نفس شعبي (الغناء، الرقص والناي، والبرنس) فقربت عمله إلى مضمون السلوك الشعبي الجزائري الريفي مما أعطى لها قدرات التوصيل لرسالته للتقرب من جمهوره.

فالأغنية التي اختارها بطل الرواية هي (مرواح الخيل) وهي تصاحبها الرقصة، فهو يختار الأغنية المناسبة للحظة التاريخية المناسبة لها. فالأغنية (تجسدها أساطير عدة تتحدث كلها عن الفارس الفازع والاستفزاع) [3]، فهو يستعمل الأغنية التي تجسدها الأسطورة المرتبطة بالأبطال [4]، أغنية "الخيل": حين يتذكر الشاعر الأغنية التي تدل قدرتها في خلق انسجام عمل جمعي فيلقي الهموم من خلال التلاحم الجمعي (لقد كانت أمنيتي وما تزال أن أكون قصابا ... أريد أن أكون قصابا في الأعراس) [5]. فهو يريد أن يعزف لحنا ترسبت نغماته في الجماعة الشعبية (لو كنت قصابا أعزف لحن مرواح الخيل وأعزف حتى أرقصهن كالمهرات ...) [6].

إن العزف عنده يصبح حالة نفسية، فهو ينمي عنده الإحساس بقدرته على إنجاز فعل ما أو مواجهة واقع ما [7] وهو ارقاص الفتيات كالمهرات حتى يتعبن.

---

(1)-ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص164.

(2)-فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو ؟ دار المعارف بمصر، 1965، ص143.

(3)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص63.

(4)-ينظر: عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص13.

(5)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص44.

(6)-المصدر نفسه، ص44.

(7)- عبد اللطيف الراوي، الشعر والعمل والتأثير المتبادل، مجلة الثقافة والثورة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1980، ع5، ص24.

إن الشاعر وهو عائد من الساحة التي تضم أعضاء الحركة الإسلامية، أحس بواقع يواجهه، في خضم هذه الصراعات المختلفة، فهو في حالة يحتاج إلى الوقوف إزاءها، لكن بإعادة التوازن بينه وبين الوضع المستجد وذلك عن طريق العودة إلى الأصل الجماعي وهي الأغنية والرقصة الشعبية (احتزم، ثم ارتدي البرنس، واتجه إلى غرفة التلفزة، قلب ضمن أشرطة عديدة واستخرج شريطا ... وانطلق يرقص على اللحن الفلكلوري الذي تجسده أساطير عدة تتحدث كلها عن الفارس الفازع والاستفزاع) [1].

فلكي يصّعد وطار الموقف داخل هذه الصراعات الطبقية، استثمر الأغنية والرقصة الشعبية بامكاناقما التعبيرية [2] حتى يتقرب بها إلى طبقات الشعب إنها التعبير عن الأصل (ها هنا الجزائري ابن الجزائرية ... ليبق الجوهر، الشاعر المستوعب لكل شيء، السيد الذي لا يسوده أحد ... اللحن ابن اللحن ... الجزائري ابن الجزائرية) [3].

إن أمرا يفرض عليه، وهو انتماءه إلى الجماعة الإسلامية، فكان المفروض عليه هو أن ينجز الأعمال، لذلك فهو يستفز داخله النفسي عن طريق اللحن حيث يبدأ بتهويمات وينتهي بتوقيع نغمي يتلاءم ويتلاحم مع الترتيلات الشعبية، فاللحن والرقص يعطيانه القدرة على المواجهة مثلما يواجه الخيل والخيال، ويصاحب الرقص، حركات اليد والرجل، وتزداد طاقة الجسم على الاستمرار وكلما استمرت نغمات اللحن تسارعت معها حركة الجسم، مثلها مثل حركة المجتمع وعلاقتها بالفرد، فيغدو اللحن والحركة في قمة التلاحم والتداخل.

وهكذا تحتل وظيفة اللحن والرقص الشعبيين على الاستذكار بل زيادة في الاستذكار واسترجاع الماضي إنهما يلخصان تاريخ الشاعر وتاريخ الوطن كما يلخص تاريخ الرقص الشعبي عند الشعوب قصة حياقم الشعبية التي فيها نشأ الرقص ليعكس حياقم [4].

---

(1)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص63.

(2)-ينظر: واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص73.

(3)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص73.

(4) -فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو ؟ ص144.

فإذا كانت الرقصات في الماضي مرتبطة بزيادة الإنتاج (الخصب) [1] فهي عند وطار استزادة في التذكر والاسترجاع وزيادة في المواجهة ، أن يرفع العقبات من طريق الفرس كلما حيل بينها وبين الانطلاق.

وفي حالة التوحد بين اللحن والرقص، فهناك التوحد بين الشاعر والآلة (المزمار والقصبة) فيصبح جزءا منها تحركه وتصبح جزءا منه ويفتح عن هذا التوحد اللاوعي فقدان الوعي (انمحى في هنيهات قلائل كل من كان هناك حتى الزمان والمكان، فقط كان البرنس يتطاير ... العارم تختال الضابط ... المختار وأبي ... الليل يهبط قسما ... لا إله إلا الله عليها نحيا وعليها نموت ... المكان منعدم الزمان منعدم، ليس سوى الشاعر، سوى مهاتما، ليس سوى الجزائر، فليرقص، ليرقص، ليرحل عبر الأزمنة والأمكنة، خاطرة تاريخية ... ها هنا الجزائري ابن الجزائرية لتنمح الذات ولينمح كل ما هو تافه، كل ما هو عارض ليبق الجوهر ....، وقع مغميا عليه ولم يدر ما الذي حدث بعد ذلك ...) [2].

أصبحت الرقصة واللحن، مخدرين [3] إنما تشبه رقصات الصوفية حيث يسيطر العالم الباطن على ذات الشاعر لأنها أغاني تخاطب العاطفة، تخاطب الجماعة، إنما حبه للجزائر؛ لأن وطار لا يستثني الطبقات الشعبية، لذلك فهو يقترب بفنه من الجماعات ويؤكده لأنها أداتها التعبيرية.

وهكذا تأخذ الأغنية بعدها الطبقي كجزء من الثقافة التي تعبر عن الظروف الاقتصادية والاجتماعية في الجزائر بخاصة والعالم العربي بعامة، لأنه يريد أن يعطينا دلالة عميقة تتمثل في أن الشعب لا يعرف الفرح إلا حين يعود إلى فلكلوره وعاداته، ولا يستريح ولا ينفّس عن نفسه إلا به، وكل ذلك يدل من جهة أخرى عن انتقاء هذه العادة الفلكلورية نتيجة لتأزم الأوضاع، ولذا نرى الشاعر يتمنى أن يرقص ، أن يغني، إنه في حالة مأساوية.

وهكذا يكون التناص مع التراث بمثابة نسيج كرنفالي يتقاطع فيه وطار مع نصوصه، مكونا من خلالها خطابات تحاصر الانتهازية والقدرية والإقطاعية وكل العوائق التي تقف في وجه التقدم من أجل خلق مجتمع ثوري والتفتح على البعد الواقعي والعمق التاريخي، لأن هذا النسيج

---

(1)-المرجع السابق، ص147.

(2)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص71-72-73.

(3)-ينظر: عبد اللطيف الراوي، الشعر والعمل والتأثير المتبادل، مجلة الثقافة والثورة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1980، ع5، ص25.

المتناص من خلاله في حقيقته عملية انتقائية لخطابات متنوعة، ويتجسد في شكل مدونة لتراث الثورة ومبادئها الإيديولوجية.

ومن هنا تمتص روايات وطار النص التراثي وتعيد إنتاجه؛ لأنها تتماشى مع مشروع التحول الاجتماعي ومبادئ الثورة، منتجة دلالات تتجاوز الدلالة التقليدية إلى الدلالة المستحدثة دون قطع الصلة بالقديم مضيفالرؤاه موضوعات مستحدثة حسب تصوره، ولذا يكون التناص مع التراث تناصا جماليا رساليا. لأن (التناص عمل تثاقفي من طبيعته التمثل والحوار والتفاعل) [1] مع الآخر. فالمبدع ينطلق من حيث انتهى الآخرون، والاهتمام بالعنوان كطاقة دلالية تحث القارئ على قراءة مستوى تناصه مع الموروث والكتب المقدسة؛ الموروث الفكري والأدبي العربي والعالمي.

ورغم أن العنوان يعلو النص، وهو يعلن عن بدايته إلا أنه يفتقر إلى مرجعية ملحوظة قبل الولوج في النص. لكنه يدل ولو بشيء قليل على الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل، وهو الرواية، ويتكئ على تراث سابق له.

فكلمة الشمعة "رمز" استعمله الكاتب، بدافع التساؤل عن علاقة الكاتب بهذا الرمز والجواب مفتوح على التأويل لنرى التقاطع بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، فوجود الشمعة في بداية النص هو انبعاث لوجود عالم مثقف في بداية المسيرة التاريخية، ليهتدى به مثل الشمعة فإحالة وطار إلى الشمعة إحالة إلى معناها في حياة الشعب ووظيفتها مثل وظيفة المثقف فهي إنارة الطريق المادي، والمعنوي لدى المثقف. فهذا التناص يحيلنا إلى روح الرمز، رمز الشمعة في حياة كل الشعوب وفي كل العصور وإلى دورها الإيجابي. ولا يخفى في هذا التناص العنواني مع الرمز الشعبي من أن المثقف هو رمز المثقف المهمش فتناصها مع الموروث الشعبي يجعلني أستنتج أنها تقدم معلومات وتحيل إلى مرجعيات وليست مجرد قراءة للعنوان فقط.

إن مجرد قراءة هذا العنوان تكفي لتمدنا من المعرفة التي نحاول أن نتأكد منها ومن صدقها بعد قراءة النص لتتضح العلاقة التي أراد الكاتب تجسيدها وإبرازها عبر دلالات كثيرة في النص.

وليس غريبا أن نلحظ توزع كلمة الشمعة، فتأخذ استعارات النور؛ فهذه الصورة الرمزية في الثقافة الشرقية لها دلالتها ففي الأدب العربي انتشار واسع للصورة النورانية وتطور

---

[1] -ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص120.

كبير وأصبح كأنه عنصر من عناصر السلطة الذي يوجد في التشكيل الفني [1] أو الرمزي للسلطة.

إن الأبطال مثل الشموس :

كالشمس في كبد السماء وضوؤها يغشى البلاد مشارقا ومغاربا [2]

فهم يصارعون ضد الظلام، ويترلون إلى فضاء الموت ويرجعون غانمين.

إن نورانية المثقف متمثلة ومتشكلة بنورانية الشمعة التي تجعل المثقف بمثابة عقل محرك ومنظم لمجتمعه إن نور المثقف كالعقل المحرك للتاريخ.

خامسا– التناص مع الأدباء الجزائريين:

تمثل الكتابة الروائية عند جيل الروائي الذي يعاصره وطار مجالا للتواصل، ذلك أن النصوص الروائية تنتج بعضها من خلال التآلف أو التخالف في غياب الدرجة الصفر على حد تعبير رولان بارت [3].

إن نص الشمعة والدهاليز يتناص مع بعض الروايات ذلك لأنها تطرح جملة من القضايا التي يزخر بها الواقع الجزائري؛ هذه الموضوعات تقتضي تعبيرا مثل الرواية. فكل مرحلة أعطى لها الروائي وطار نمطا روائيا من حيث المحتوى والخطاب. فواكبت روايته التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية والحضارية التي شهدها فترة السبعينات، وهي تصوير لأزمة تحول المجتمع بعد الاستقلال.

ومن ذلك تناص وطار مع أدباء جزائريين في إعارة اهتمامام لكل التناقضات والترعات الفكرية وقيام جدلية الحداثة والتقليد، وعلاقة الحاضر بالماضي، والماضي بالحاضر. فيتعرضون إلى القضايا السياسية ويصورون الصراع بين المثقف ودوره في المجتمع، وعلاقته بالسلطة. ومن هنا يتناص وطار بعمله الروائي "الشمعة والدهاليز" مع أدباء جزائريين في محورين أو نقطتين أولهما: الوضع السياسي وثانيهما: المثقف وعلاقته بالوضع الأمني في البلاد.

ويتجلى الوضع السياسي في النص الروائي الجزائري من خلال تناول الأدباء لظاهرة "تسييس الإسلام" أو الإسلام السياسي الذي عاشه الشاعر الجزائري، وقد عبر عنها وطار وجسدها من خلال استدعاء شخصية عمار بن ياسر الذي يرمز للصبر في سبيل الدين الذي

---

(1)– ترجمة/ خوسيه ميغيل بويرطا، البنية الطوبالية لقصور الحمراء، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإتحاد القومي لبنان، العدد (19-20) ، 1992، ص19.

(2)–ينظر: ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، دار صادر، بيروت، مج1، ص248.

(3)–ينظر: عمر أوكان، النص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص96.

اعتنفه. كذلك أعمال واسيني الأعرج [1] الأخيرة (منحدر المرأة المتوحشة) و(سيدة المقام) [2] أو رواية (الانزلاق) [3] لعبد الحميد عبد القادر، أو رواية (المراسيم والجنائز) لبشير مفتي [4]. فهي كلها تتناول مشكلة تزاوج السياسة والإسلام؛ أو ما يطلق عليه الإسلام السياسي.

ويعالج وطار هذه الظاهرة في روايته "الشمعة والدهاليز"، معالجة نقدية، تعبر عن موقف الرفض كما عبرت أيضا أعمال واسيني الأعرج على الموقف نفسه، فشخصية عمار بن ياسر أو شخصية الولي في روايته الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي [5]، لم يكن رفضا صارخا محددا، بل جاء الرفض يتلون بلون الهدوء، حيث وضح سلبيات الحركة الإسلاموية من حيث انعدام التكافؤ بين القيادة والذين ينتمون إليها، فلم يكن الرفض مشهرا به في وجه المتهمين بل جاء من خلال تقديم أدلة وتحليل يدلان على عدم الانسجام بين القيادة والأفراد. إنه يرسم الشرخ الذي يؤمن به "عمار بن ياسر" قائدهم في د خلية نفسه بأن الأفراد المتنمين للحركة لا يملكون كل الشروط العلمية والثقافية والحضارية لقيادة مجتمع يقول: (آه لو أن الخطر يأتيني من الخصوم وحدهم، جماعتنا بدورهم شتات، شعوب وقبائل، الجهل وضيق الأفق) [6]. أما موقف بشير مفتي في (المراسيم والجنائز) فالموقف لا يكاد يكون واضحا [7].

ويمكن القول إن ظاهرة الإرهاب عند رشيد بوجدرة تستند إلى مرجعية تاريخية من حيث إن التاريخ يسير في اتجاه أمامي ولا يمكن العودة إلى الوراء. وسيبقى هذا العنف محطة سوداء في طريق التاريخ ولكنها لا توقف عقبات التاريخ [8].

هكذا يكشف التناص توحد فكر وطار مع الأدباء في معالجة قضايا الراهن السياسي، ووضعية المثقف وهذا يدل على وعيهم بطبيعة الأزمة ورهاناتها، ووعي بطبيعة التناقضات ومحاولة الإمساك الموضوعي الواعي بتناقضات هذا الواقع والسيطرة عليه ومن ثم تغييره أو تحويل وجهته.

---

(1)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1995.

(2)-واسيني الأعرج، منحدر المرأة المتوحشة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية للنشر، الجزائر، 1997.

(3)-واسيني الأعرج، سيدة المقام، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1991.

(4)-بشير مفتي، المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1998.

(5)- الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1999.

(6)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص92.

(7)-ينظر: إبراهيم سعدي، الرواية الجزائرية والراهن، الملتقى الثالث لعبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، سنة 2000، ط1، ص234.

(8)-مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1999، ع1، مج28، ص309.

ب-التناص من حيث فكرة المثقف وعلاقته بالوضع الأمني:

يحتل المثقف الحداثي موقعا هاما في الإبداعات الجزائرية، لأن المثقف هو الصورة النموذجية للإنسان المتفتح، الذي يمتلك أسلوب المثاقفة والحوارية مع أطراف آخرين، متجنبا كل نزعة تدعو للعصبية سواء لمذهب أو لرأي.

فهو النور الذي به يهتدي المجتمع، وكان عرضة لمأساة الوضع الأمني، هذا ما جعل وطار يتناص مع الكثير من الأدباء في هذه النقطة، فشخصية المثقف التي تتقاطع فيها النصوص الروائية كانت بمثابة الشخصية المحورية، تدور الأحداث وتبنى عليها أعمالها.

فالشخصية التي تناولها وطار هي شخصية الشاعر الأستاذ الجامعي، ذلك كون الشاعر أكثر إحساسا وشعورا ووعيا ولذا شبهه بـ "غاندي"، مما يدل على مسالمته وتجنب النزاعات، وإدانة العنف، لأن شخصية الأستاذ الجامعي دليل على المستوى الثقافي والفكري. وهذا ما نجده أيضا في رواية (المراسيم والجنائز) لبشير مفتي [1]؛ فالمثقف صحفي وروائي، كما نجد هذا أيضا في رواية (الانزلاق) لحميد عبد القادر [2]؛ فشخصية عبد الله الهامل أيضا شخصية صحفية فهو بدوره قارئ للتاريخ، وهذا ما يتقاطع أيضا مع الشخصية الرئيسية عند واسيني الأعرج في روايته (سيدة المقام) [3] فهي راقصة بالي، والراوي أستاذ جامعي، يغتال في الأخير كما اغتيلت كل هذه الشخصيات المثقفة في هذه الروايات. فواسيني الأعرج لا يكتفي بذكر ما حطمه الإرهاب، بل يعطي لهذه الظاهرة بعدها التاريخي والإيديولوجي والسياسي؛ فاغتيال راقصة البالي، هو اغتيال للجمال وللفن وللحرية، فالكاتب يهتم بنبش أعماق الظاهرة، ليدق ناقوس الخطر الذي تعيشه المدينة البيضاء [4] الرامزة للتحضر والثقافة، باعتبار أن المدينة ثمرة الثقافة، وتعبير عن تفاعل الثقافة المحلية بالحضارة العالمية وامتزاج بين الهوية الذاتية والهوية المعاصرة الموضوعية [5].

كما نجد في رواية جيلالي خلاص [6]، الراوي شخصية محورية مثقفا، وصحفيا يحقق في قضية اغتيال الكاتب "منصور"، والمؤرخ "قادر".

---

(1)-بشير مفتي، المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1998.

(2)-عبد الحميد عبد القادر، الانزلاق، منشورات مارينور، الجزائر، 1998.

(3)-واسيني الأعرج، سيدة المقام، المؤسسة الوطنية للكاتب، الجزائر، 1991.

(4)-ينظر: مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، الكويت، عدد1، 1999، مج28، ص317.

(5) ينظر برهان غليون، اغتيال العقل، موفم للنشر، الجزائر، 1990، ص 157

(6)-ينظر: جيلالي خلاص، عواصف جزيرة الطيور، منشورات مارينور 1998، وينظر أيضا: إبراهيم عباس، البحث في مكانة الرواية الجزائرية، دراسة بيبوغرافية تحليلية، ص216.

برهان غليون، اغتيال العقل، موفم للنشر
الجزائر 1990 ص 157

إن رواية وطار "الشمعة والدهاليز" شخصيتها المحورية "الشاعر الذي يغتـال في ظـروف غامضة ومرعبة. المثقف إذن هو الشخصية الرئيسية لأنه الضحية الأولى للوضع الأمني وأيضا لأنه الموجه الأكبر لإدانة الإرهاب.

إن ظاهرة التناص عند الأدباء الجزائريين من حيث رصد الأوضاع الراهنة على السـاحة السياسية ليست مجرد مواكبة للحدث بل هي تحضر في الذهن، ولذلك فقد تركـت بصـماها في الكتابة عامة والكتابة الروائية بخاصة.

ومن هنا تكون تناصات وطار مع الروائيين الجزائريين في توحد فكرهم في مفهوم التغـيير الذي لا يكون بإقصاء العلم أو الثقافة فأي سياسة ثقافية تقوم على فرض إيديولوجي على العقل سواء أكانت تراثية أم حداثية فإنها تقتل "الحوار" [1] وبالتالي تقتل الثقافة، وهي بذلك تقضي على أي تغيير وبذلك فالروائيون يصادقون على حرية الثقافة والمثقف.

ب- التناص مع السيرة الذاتية للأدباء:

لقد عرفت الرواية الجزائرية في المرحلة الأخيرة تحولات سواء في الرؤية أو الخطاب نظرا للتغيرات التي عاشتها الجزائر. وانعكس هذا التغير على المجال الثقافي، فظهرت كتابات تترع نزعة واقعية. والإحساس بالإخفاق اتجاه هذا الواقع ما أدى إلى ظهور الترعة الذاتية.

وإن دراسة رواية "الشمعة والدهاليز" رامت في بدايتها البحث في أسباب الأزمة، منطلقة من السيرة الذاتية لشخصية "يوسف سبتي" لكونه صديقا للروائي وطار، فهو لا يجهل من أمـره شيئا، يقول وطار في ذلك: (استعنت ببعض خصائص ومميـزات شخصية لأصدقائي ومعـارفي في وضع شخوص الرواية) [2].

إنه ينطلق من التجربة الذاتية ليتجاوزها بعد ذلك إلى مسالك التخييل وفضاءاته [3] فهو يتقاطع ويتناص مع بعض أسس السيرة الذاتية وهذا ما أورده وطار بأنه اكتفى بما يتجلـى مـن مأساوية في سيرة "سبتي" (اكتفيت بما تجلى من مأساوية وملحمية في هذا الشخص أو ذاك انطلاقا مما وقفت عليه من ملاحظات) [4].

---

(1)- ينظر: برهان غليون، إغتيال العقل، ص367.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص5، ينظر التقديم.

(3)-بن جمعة بوشوشة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، ع2، 1995، ص181.

(4)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص5.

فالتناص يكون في عنصر المأساوية ومن هنا ينتقل الواقعي إلى واقع متخيل وينسج الروائي خيال روايته، حيث يحصل التناغم بين الذاتي والخيالي لإمكانية إقناع القارئ -المتلقي عن طريق البطل.

واعتماد وطار هذا النوع من التناص مع السيرة لأنه واقعي ينطلق بروايته التي تجسدها شخصيات واقعية، ويزيد في التواصل بين الفردي والجماعي، الذاتي والموضوعي، الواقعي والتاريخي.

وتشكل الذات أو السيرة تناصا مع الرواية من حيث العودة إلى الماضي مركزا على الذاكرة أو التقاط الحاضر وربطه بالماضي.

وبناء الرواية يتم في بعض الأحيان على ضمير المتكلم (أنا) حين يعود السارد بالأحداث يسترجعها وصيغة المؤلف هي أكثر دلالة على التماهي بين المؤلف (وطار) ويوسف سبتي والسارد.

إن الإشارة إلى المراحل التي قطعها البطل وتواجده أثناء الثورة وتواجده بجامعة قسنطينة، وممارسته التعليم بالجامعة وما إلى ذلك كل هذا يتداخل فيه الواقعي بالمتخيل، المكتوب بالحلم.

وتشخيص وطار يقوم على تصوير حياة الفقر، التشرد والمآسي فالماضي:(وأنا في تلكم الحالة المزرية حذائي مرقع من كل جهة، ومع ذلك لا يمانع من إفساح المجال للمياه تقتحمه من حيث شاءت، سروالي بدوره صمد عدة سنوات، ثم راح يستنجد بالإبرة والخيط وأصابع أمي ... مدرستي ليس فيها فقير غيري كلهم أبناء موظفين في الإدارة الفرنسية ...) [1]. إنه يلملم كثيرا من تجارب حياته الفنية بالأحداث لكن هذه التجربة الذاتية تتقاسمها الجماعة وهذا ما جعله يصوغ عملا فنيا حيث تتناص فيه الكتابة عن الذات مع الكتابة عن الواقع الجماعي وإضفاء صفة التخييل. فالسيرة هنا انزياح عن مجرياها الضيقة نحو العام [2].

فوطار يتناص مع السيرة الذاتية ويتقاطع معها في مشاهد انتقائية يختارها وطار وفق ما يتطلبه بناء روايته.

والرواية "الشمعة والدهاليز" لا تلجأ إلى عملية التأريخ لحياة يوسف سبتي أو سيرته الذاتية بل هي عملية كشف عن أوضاع ماضية أو قديمة وحديثة كانت سببا وأصلا في تشكل الدهاليز التي تقف عائقا في انتشار النور نور المعرفة.

---

(1)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص42.

(2)-ينظر: فضيلة الفاروق، السيرة الروائية ومزاج مراهقة، ملتقى الثالث لعبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة، برج بوعريريج ، 2000، ص192..

فهذه التناصات مع السيرة الذاتية هي في حقيقتها نقد موجه لعدة أطراف بدءا من الذات إلى العادات والتصورات والاعتقادات، إلى الثقافة، ونقد للسياسة. وإن توجه وطار لتناصاته مع سيرة ذاتية هو في جوهره تعبير عن أزمنة الذات في مواجهة الصراع الذي أوجدته التحولات.

الفصل الرابع

"التناص الخارجي"

التناص مع الموروث الغربي.

أولا-التناص مع الأسطورة.

ثانيا- التناص مع الأدب الغربي.

أ-التناص مع الحس الملحمي اليوناني.

ب-التناص مع الفن المسرحي الشكسبيري.

ثالثا- التناص مع الفكر الإشتراكي.

أ-التناص مع الفكر الماركسي.

ب- التناص مع الفكر اللينيني.

التناص مع المـــــوروث الغربي

يتناص وطار مع نصوص الموروث الغربي المتنوع القديم والحديث. ويـــتلخص في عنصـــر الثقافة الاشتراكية خاصة التي سادت إبان المد الاشتراكي والميثولوجيا اليونانية، بألوانها وأنواعهـــا وتقاطعاتها وتكاملاتها وبذلك يكون النص الوطاري قد كون العملية الإبداعيـــة ذاتيـــا وداخليـــا وخارجيا، وذلك وفق قول لوران بارت: (الكتابة ليست سوى إيقاع القراءة نفسها، وهي خطابات اخترقت الذات اختراقا بعد تشبعها فسكبتها في لحظة على مربعات من الورق؛ فالكتابـــة ... هـــي فتح الذات لكل ما يأتي من الآخرين، والنص هو الانتقال من ثقافة الغير إلى متعة الكتابة التي يغدو فيها التناص عملا لذاكرة المبدع الحصيف والمتلقي الكفء) [1].

وهذا ما يتجلى وبخاصة في النصوص ذات الأبعاد المتطابقة أو المتقاربـــة أو ذات الجـــذور السلطوية على الكاتب، والتي امتصها بنسق فني أو بتحولات ثقافية وإسقاطات حضـــارية، وهـــذا التناص الخارجي يكشف لنا هيمنة الفكر الاشتراكي المعاصر على الكاتب ووجهته التي تناغم معها الكاتب استجابة لحداثية ماركسية معاصرة.

وعلى العموم فإن التناص الخارجي ما هو إلا طبعة جديدة مـــن طبعـــات الأدب المقـــارن للحركة الدائمة المتدفقة التي تتشابك فيها العلائق والقيم الإنسانية عبر التاريخ الموغـــل في القـــدم سواء عن طريق الاتصال المباشر أو غير المباشر وهذا ما نراه في التالي:

---

[1]-لوران بارت، لذة النص، ترجمة/ فؤاد صفار، والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1988، ص6-10.

أولا–التناص مع الأسطورة:

إن المتأمل في رواية "الشمعة والدهاليز"، يحس أن النص فيه امتداد إنساني روحي، خارج الزمن الحاضر فهو رحلة كبرى في متاهة. ولذا يكون الرحيل عبر الرواية إطلالة على الماضي، وعودة إلى الحاضر، نشدانا للحقيقة والانبعاث لأن السفر بشمعة عبر متاهات يتماهى فيها الواقعي والحلم في حركة درامية؛ سفر يجمع الميثولوجي والجذور الملتحفة بطيات التاريخ ووقائع الآني، لقد تناص خطاب الشمعة والدهاليز مع المتاهة كعودة إلى البدايات الأولى، وكربط بين مشروعين هما المشروع الفلسفي بوصفه منبعا للرؤى الأخلاقية، والمشروع الجماعي الذي يعيد الحوارية، أي صوت الآخر وصورته [1].

إن العالم الذي تعيشه الرواية؛ عالم يكتنفه التناقض وتتسع ثغراته وفجواته إذ أصبح القلق سمة لعالم متناقض متصارع يشكو الإرهاق؛والتمزق بين الأديان واللغات ووضع اقتصادي متأزم؛ فكانت ضبابية الرؤية. والأسطورة أحد منابع اللاشعور، بالإضافة إلى أنها النص المشترك بين الإنسانية جمعاء؛ وهذا النص يعود إلى أصل واحد: وهي النماذج العليا [1].وبما أن وطار له إنصات دؤوب لعمق المجتمع ليعبر عن أسباب التشويه والمتاهات التي أصابته، لجأ إلى الأسطورة التي تقوم أساسا على الصراع بين اليأس والأمل؛ الموت والحياة، كما في عنوان الرواية بين الأمل المتمثل في (الشمعة) واليأس المتمثل في (الدهاليز) وهذا كله للوصول إلى الخلاص.فكان الملجأ الأسطورة لأنها لفت موضوع الرواية [2]، فجاءت لتعالج قضايا اجتماعية سياسية لها البعد الوطني والإنساني الذي يراعى عند كل فنان إحساسه بالشعبية؛ لأن وطار وجد في الأسطورة لغة الصراع للحياة التي تعيشها أجواء روايته وتحياها شخوصها.ولذا تناص وطار مع العالم الأسطوري من خلال امتصاصه لمعاني أسطورة متاهة [3] أردياني بنت مينوس، الذي سحرت بحب ثيسيوسالذي جاء إلى مدينة كريت ليحارب الوحش وبمساعدتها نجا من الموت، أعطته كبة خيط فكان الخيط يرافقه حيثما تاه ونتيجة لذلك كان هذا الخيط معلما يهتدي به إلى النور (الخروج من المتاهة).

---

(1) Zahra A. H. Ali, Modernism Subverted: A Study of Embedding The Odyssey in Iris Murdoch's,The Sea, The Sea, ANNALS, Kuwait, University, V.M 19,1998- 1999, p7.

(1)-ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص287.

(2)– V. Simone FRAISSE, le mythe d'Antigone, librairie Armand Colin, Paris, 1974, p8.

(3)-ينظر: أوفيد: مسخ الكائنات، الكتاب الثامن، تر: ثروت عكاشة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971، ص230.

وينظر: petit Robert: du nom propres, Paris, 1994, p 114

إن الكاتب بفضل امتصاصه لمعاني الأسطورة يولد صورة عميقة لتجربته الـتي تمتـد عـبر الزمان؛ لأن العناصر التي استلهمها بعد أن اكتشف البعد النفسي الخـاص في تجربتـه الشـعورية المرتبطة بمواقف الأسطورة وبشخصياتها استدعت منه في الظروف الآنية استدعاء الأسطورة حـتى تكون طابعا خاصا لهذه التجربة الشعورية.

فأسطورة "المتاهة" تتعدد دلالاتها بحيث تتميز بالامتلاء فهي لا تقف على مغزى بل أكثر من واحد [1] فإذا نحن وقفنا عند الرمز "الدهاليز" الذي يرمز له بالظلام، وبالغموض وبضبابية الرؤيـة وبالكهوف وبالسراديب وبالمتاهات، فهي تجمع أكثر من مستوى من الدلالة. فهذه اللفظة "الدهاليز" لها معنى في نطاق التجربة الخاصة لوطار. وتلخص تجربة إنسانية شاملة ممتدة، ولذا عبر بها عن كـل ما يربطه بواقعه، بنفسه وبالكون ككل. وهذه العلاقات هي التي تعطي معاني الأمل أو اليأس، النور أو الظلمة، الرفض أو الاستسلام،.... إلخ.

فأعباء التعبير عند وطار يتقاسمها الفردي والجماعي وبخاصة إن الجمعي هو الذي يأخذ مـن اهتمامه الكثير وبذلك فهذه اللفظة "الدهاليز" التي تعبر عن المتاهة قد حملت أعباء التعبير عنه؛ لأن الأسطورة كأسلوب نثري يكتشف فيه الناس المعنى الذي ما زال يعنـيهم [2]، وبـذلك أضـحت الرواية واقعة إنسانية علة ذات مغزى رمزي.

ويكون الخيط الذي أمدت به "أردياني" لثيسوس في الأسطورة حتى يهتدي به إلى الطريـق هو الأمل للشاعر بتجاوز المحنة وقد استخدم وطار الشمعة ككلمة ذات رمزية مشتركة بين الناس لكنه أضفى عليها أبعادا أخرى وهي من كشفه الخاص [3]؛ فتصبح الشمعة هي الأمل الذي ينير به ظلمات الدهاليز. إنها الخيط الرقيق الذي يربط الشاعر بمجتمعه وبالجماهير الكادحة الـتي طالمـا ضحى وأعطى لها من فكره ونضاله.

هذا الخيط العنصر استغله وطار وساغه وفق رؤيته الخاصة في عالم روايته ليصـبح خـيط التاريخ [4].

فاعتماد وطار العودة إلى طبيعة الدهاليز وتحليلها لا يعرض الوقائع فقط بل يفسر ويشـرح كل ظاهرة تفسيرا تاريخيا وإظهار صلتها بالماضي، ومدى تأثيره على الحاضر والتصـوير الصـادق

---

(1)-ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العـودة، بـيروت، ط3، 1981، ص203.

(2)- V.Simone FRAISSE, le mythe d'Antigone, p6.

(3)-ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص198.

(4)-ينظر: حسام الخطيب، محاضرات في تطور الأدب الأوربي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، 1975، ص301.

من الناحية الموضوعية والفنية.

فكان البحث عن الحقيقة داخل متاهة كبرى بحلم ضعيف هو الشمعة.

لقد كانت المتاهة التي رسمتها الأسطورة لتضليل العين عندما تتأمل تعرجات سبلها التي تدل على أنحاء مختلفة، فقد جعل الصانع لها السبل المضللة وذلك بأن صنع دروبا مختلفة [1] تشبه في كثير المتاهة التي ضاع فيها "الشاعر البطل". فهي لا تشير إلى معنى محدد بل يضيع فيها الإنسان بين التمزق الديني واللغوي والسياسي، ليس على المستوى الوطني فحسب بل على المستوى العربي، الإفريقي والآسياوي؛ تلك المتاهات التي قال عنها وطار على لسان الشاعر: (إنها تفاصيل التفاصيل، أدخل القضية أو المسألة الواحدة، ملايين إن لم تكن ملايير القضايا، بدون تحليلها والوقوف عليها، كلها لا تجد بابا في دهليز القضية التي أنت بصدد اقتحامها. بل إن سراديب تنفتح أمامك فتروح تنزل مدفوعا بقوة ما لا تدري ماهيتها وكلما اقتحمت سردابا وجدت نفسك في دهليز آخر ينفتح على سراديب، تمتصك فتنزل وتنزل لا إلى مكان إنها لدهاليز وسراديب ممتصة أخرى) [2].

فمثلما قدر صانع المتاهة اليونانية بفنه وبراعته في إقامة مثل هذا البناء فكذلك قدر أيضا الشاعر ومعه علماء الاجتماع بأن هذا الوضع دهليز كبير مظلم، مظلم وغامض [3].إنه تناص يجعل من أهل العلم والخبرة هم المقدرون لمعنى المتاهة.

إن الذي صنع المتاهة اليونانية هو اختلاف الأماكن وتعددها فكذلك امتص وطار هذه المعاني وأعاد صياغتها في روايته، حيث غدت الأماكن المختلفة هي القضايا المتعددة التي ولدت معاناة الشاعر والتي يعجز معها التحديد، ومعرفة أصل القضايا ومشاكلها.

إنها متاهة تحضر فيها كل القضايا، إنها كالزوبعة التي تطمس الرؤية كلما حاول أحد أن يحللها ويعرف كنهها [4].

فوطار يستغل أسطورة المتاهة كرؤية فنية رمزية يثري بها البناء الروائي [5] ليعبر عن ثنائية "النور والظلام" ولذا فإن ذاكرته النصية تمتد إلى التراث الإنساني ومنه يتم عبر التناصات توليد النص الجديد عن طريق الهدم وإعادة البناء من جديد [6].

---

(1)-ينظر: أوفيد، مسخ الكائنات، ص230.

(2)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص10.

(3)-المصدر نفسه، ص12.

(4)-ينظر: الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص11.

(5)- V.Simone FRAISSE, le mythe d'Antigone, p6.

(6) -ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص206.

للواقع الذي يتطلبه المنهج الاشتراكي حيث مسؤولية البطل في "الحبل" المتناص في معناه الذي يمد الماضي بالحاضر وبالمستقبل.

لقد كانت الشمعة تعبر عن التجدد والحياة، ولكن الحالة التي دخل فيها المجتمع من الاختلاف والسقوط كشفت عن زيف التاريخ والعجز عن تحقيق المشروع الثوري ونتيجة هذه التناقضات يأمل وطار في أسلوب جديد في التفكير، فتأثير نزعته التاريخية واضحا عبر استرجاعات يبين لنابها هذه المتاهات ويبحث في أسبابها، فالذي خلق الدهاليز هو التمزق بين اللغات والتمزق الديني وضياع الهوية وازدواجية الخطاب واختلال القيم وهي جملة من القضايا خلقت التيهان للشاعر" ، لكن الأصل في هذه الشبكة، وفق ما صاغه العنوان الفرعي للفصل الأول: "دهليز الدهاليز" أساس الإشكال الذي أراد الكاتب طرحه، والذي أدى إلى تخلق هذه الدهاليز أساسه "العزلة" أي عزلة المثقف وتهميشه، عن المجتمع وهو الذي يرمز للشمعة، مما جعل الكاتب يتناص مع النص الماركسي في رفضه للمثالية الهيجلية والتي تعطي الأسبقية للفكر، وفصله عن الواقع، وهذه الفلسفة هي التي جَرّت الإنسان إلى المتاهات [1].

إن تناصات وطار تتداخل في تحاورها مع الفن التراثي القديم والنص النظري الفلسفي الهيجلي، لذلك فوطار يقول على لسان الشاعر وهو يحاور نفسه، يقول: (هب أن ماركس يقف في الركن الذي تعودت أن تقف فيه في ساحة أول ماي، ماذا سيقول، بم سيأمر، لا شك أنه سيجد منفذا طبقيا لما يجري ويعيد قولته كان المنطق عند هيجل يقف على رأسه، فجعلته يقف على رجليه) [2].

إنه تحاور مع نصوص من شأنه أن يوسع معنى المتاهة في خدمة رؤيته التي تبحث عن الأسباب وفق النظرية الماركسية، من امتصاصه لأدوات تعبيرية وهي الأسطورة من أجل أن يجعل القارئ يتفهم عمله؛ فالأسطورة تضفي معنى فلسفيا على الوقائع، لأنها تضم معنى التنظيم ومن غيرها تظل التجربة الروائية ممزقة [3].

ويتناص النص الروائي مع الأسطورة لكونه النسيج الأدبي المهم للأفكار وللنصوص الإنسانية الخالدة، لأن وطار من خلال محاورته للنصوص المتداخلة يحول أصل المتاهة الحقيقي من الهيجلية المثالية المجردة إلى أساسها الربط والصلة بين الإنسان والمجتمع.

فالمتاهة كلها تتحدث عن مجموع التناقضات التي مردها إلى غياب العنصر الفعال في التغيير؛

---

(1)-ينظر: عبد الفتاح إبراهيم، الاجتماع والماركسية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص230.

(2)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص141.

(3)-ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص228.

فجدلية التغيير والحركة التي يتبناها الروائي وطار تتجاوز المتاهة والاغتراب حينما تكتشف الذات حقيقتها؛ فالمتاهة تنتهي بإدراك الذات للحل المناسب وهي وعيها بصلتها بالواقع وأن البيئة الاجتماعية هي من صنع تحركها [1].

فوطار من خلال تناصه مع النص الأدبي المتمثل في الأسطورة كنموذج يخبئ قيمته ويقترح موضوعا حيويا ويوجه الفعل نحو المستقبل [2] ومع تقاطعه مع النص الفلسفي الهيجلي تناصا تخالفيا، ومع النص الماركسي تناصا تآلفيا؛ لأنه يحلل المتاهة وينقد فكرة الفصل بين الفكر والواقع.

فهو بذلك يعزز اتجاهه من خلال تناصاته إلى العمل والبناء وإلى اندماج المثقف بالمجتمع وعندها تتحقق إنسانية الإنسان [3]. وذلك هو الأمل أو الخيط الذي يبقى "الشاعر البطل" متعلقا به مثلما تعلق "ثيسيوس" بالحبل في الأسطورة حتى نجا.

فالشاعر يغدو هو "ثيسيوس" الذي يغامر ويترل إلى قلب المتاهة، ذلك أن أسطورة المتاهة تتمثل كصورة تطرح معنى المغامرة الإنسانية [4] أو كنموذج يحتوي على قيمة تقترح موضوعا حيويا، وهذه المغامرة الإنسانية ما هي إلا تعبير عن الاهتمام بالجماعة.

إن الغايات التي ينشدها "الكاتب" متعددة في توظيفه للأسطورة، ولعل أهمها تقديم نموذج يحتوي على معنى المغامرة وتجربة مسبقة، ويوجه الفعل نحو المستقبل، هذا النموذج الذي يعيشه بطل روايته، هذا كي يؤثر في القارئ حتى يضم صوته إلى الكاتب في إعادة بناء رؤية جديدة للعالم وتشكله.

ولا يعدم عمل التناص مع النص الأسطوري ما يحققه من جماليات تظهر في التداعيات [5]، باعتماد الكاتب على خياله الواسع وعلى ثقافته المخزونة، فقد جاءت تداعياته في توليد معاني اللفظتين "الشمعة" و"الدهاليز" على طول النص الروائي، فتوحي كلمة "الشمعة" لكل ما هو رمز للوضوح، للعطاء، للاتصال، للعلم، للنضال، للحلم والأمل، بينما توحي "الدهاليز" بتداعيات أخرى لتكون معنى كل ما هو عائق في وجه النور والنضال والتغيير؛ أي القوة المعطلة وهو بهذا أضاف عمقا لروايته [6] لأن من جَرّاء التداعيات يزيد في تعميق معنى الدهاليز وزيادة الانفعال

---

(1)-ينظر: عبد الفتاح إبراهيم، الاجتماع والماركسية، ص230.

(2)- V.Simone FRAISSE, le mythe d'Antigone, p6.

(3)-ينظر: حسام الخطيب، محاضرات في تطور الأدب الأوروبي، نشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، ص303.

(4)- V.Simone FRAISSE, le mythe d'Antigone, p6

(5)-ينظر: عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، لبنان، ط2، 1984، ص93.

(6) - عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص93.

والإحساس بها.

بل إن المتاهة تبدو أكثر عمقا حين يصبح "الشاعر البطل" المثقف يـؤمن بالاستحضـار – وبعض الخرافات عند الشيوعيين– والتجلي وبذلك استطاع الكاتب أن يستدعي أسطورة المتاهات ويزاوجها بالتراث الصوفي، مما أعطى الأبعاد الجمالية السابقة.

ثانيا–التنـــاص مع الأدب الغـــربي

أ–التناص مع الحس الملحمي اليوناني:

إذا كان الأدب اليوناني يتحدث عن صراع الأبطال مع القدر، أو مع قوة خارقة عظيمـــة، فإن وطار يختار صراعا له أهميته عند قارئه وفي عصره.

فهو يحاول أن يمسرح أحداث روايته على طريقة اليونانيين ويجعـــل مأســـاة البطـــل [1] في اغتياله. والخاصية الأساسية التي يعيد فيها الروائي النص الغائب أهمية حياة فرد أو حتى حياة جيـــل واحد، إنما أجيال متعددة، تحضر في جسد الرواية؛ جيل يمثل الماضي والحاضر وآخر يمثل المستقبل. هذا التعدد في الأصوات يجعل من الرواية تقترب من الملحمة، ويجعل الكاتب بطله (الشاعر) فـــردا بطوليا لا ينفصل عن العالم والجماعة التي ينتمي إليها [2]، وفي ذلك يقول الروائي: (استعنت بما تجلى من مأساوية وملحمية في هذا الشخص أو ذاك، انطلاقا مما وقفت عليه من ملاحظات ولم يســـاورني أحد بدخائله) [3].

فالعمل الروائي بمعناه الملحمي يتناص فيه وطار مع الأدب الغربي؛ لأن الشخصيات تكشف عن جوهر الأمور حين تتحرك في مواقف معينة [4].

إن صراع الطبقات ضد الانتهازية يعمل عند الروائي على انتشار النشاط الإنساني في إطار من البطولة [5]، فيكسب عمله الروائي صفته المأساوية من اغتيال البطل كاستدلال علـــى مأســـاة العقل.

ولعل الخاصية الأساسية في امتصاص معنى المأساة هي معالجتها لموضوعات جديـــة، ففيهـــا صراع بين جهات متخلفة؛ لقد تشكل الموضوع الرئيسي في الرواية عند الكاتب منذ زمن طويـــل قبل كتابة هذه الرواية، حيث عالج مشكلة الإطار الإسلامي الرجعي في رواياته الأولى، وتنبأ لتوقع

---

(1)–ميليت وجيرا بنتلي، فن المسرحية، ترجمة/ صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت، 1986، ص38.

(2)–محمود كسبر والسعيد الورقي، في علم اجتماع الأدب، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1995، ص53.

(3)–الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص5.

(4)–ينظر: جورج لوكاتش، الرواية، ترجمة/ مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دت، ص43.

(5)–المرجع نفسه، ص94.

تطوراته المستقبلي، وحاول فهم هذه الأزمة كتجربة قاسية. فروايته لوحة تصور الهزات السياسية والاقتصادية التي يطالعنا بها عن طريق وصفه لبعض العائلات الجزائرية.

فروايته بحث في أسباب الأزمة، والتي جعلت الوعي التراجيدي لبطله يتنامى.

فبالأمس كان الأشخاص يعتقدون أن حركة التاريخ تسير تحت إمرة العقل والعلم وأنها ذات هدف ولكن بعد سنوات، بدأوا يتأكدون من زيف هذه الأقوال، وفي خضم الصراع يظهر لنا هيئة العالم الواقعي الذي لا يتسم بالوضوح.

إن روايات وطار ظلت تجسد تاريخ الثورة الثري التي خاضت المعركة كي تستأصل استغلال الطبقة المناضلة. وفي روايته "الشمعة والدهاليز" يستعرض التاريخ الثوري للشخصيات من أجل أن يحصل على شكل جديد يمثل هذه الطبقة [1] فلا ينفك يعيد في كل انتاجاته الروائية، لبطولات الثورة، وبطولات مناضليها، ثم مرحلة بناء الاشتراكية ليوضح للقارئ كيف أن أعماله قد ناضلت بشكل يماثل نضال الاشتراكيين؛ فروايته تقترب من العظمة الملحمية [2] ،وهذه الملحمية تظهر أنّ الفرد البطولي كالشاعر في هذه الرواية لا ينفصل عن العالم الأخلاقي الذي ينتمي إليه والصراع بالذات هو الذي يطور العناصر الملحمية، ويوقظ النفوس العاجزة والمستسلمة حسب قول الروائي (المكتوب في الجبين لا بد أن تراه العين) [3] ، وتجعل منهم قادة في المستقبل وتخرج بذلك رجالا الذين حجبتهم ظلمات وسراديب الانتهازية، ويقفون بمبادئهم وقيمهم وبصورة نيرة واضحة (كالشمس) وهكذا يمكن أن يستعيروا لأنفسهم مميزات أبطال الملاحم.

إن علاقة الرواية الواقعية الاشتراكية وخصائص الأسلوب الملحمي، تعطي لمسألة التراث الواقعي في المرحلة الحالية معنى ذا أهمية.

فالرواية الواقعية الاشتراكية تنطلق من الواقع أي كل ما يميز هذه الفترة، فرواية "الشمعة والدهاليز" تنطلق من الواقع التاريخي [4]، وبذلك يصرح وطار: (وقائع الشمعة والدهاليز الروائية تجري قبل انتخابات 92 التي خلقت ظروفا أخرى لا تعني الرواية في هدفها الذي هو التعرف على أسباب الأزمة وليس على وقائعها وإن كنت وظفت بعضها)[5] .

فهذه المشاكل قد نمت في الأوساط الاجتماعية، ووطار يعيها بشكل جيد؛ لذلك فالواقعية

---

[1]-ينظر: محمود كسبر والسعيد الورقي، علم اجتماع الأدب، 51.

[2]-ينظر: جورج لوكاتش، الرواية، ص101.

[3]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص83.

[4]-عمار بلحسن، الأدب والأيدولوجيا، ص104.

[5]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص6.

الاشتراكية لا تهمل هذه الظروف بل تدرسها وتحللها في إطار عمل نقدي حتى تستوفيها حقها.

فالنقد بالمفهوم الماركسي نقد هدم، ثم إعادة بناء، أي إنه نقد ثوري، الغاية منه التغيير الجذري [1] أي البحث عن أصل المشكلة والأزمة وإيجاد حل لها، ومن هذا المنطلق يتناص وطار مع المفهوم النقدي ويمتص هذا النص ويحوّره له إلى كيفية تطبيقية في اختيار عنوان فرعي (دهليز الدهاليز) لروايته التي مدلولها البحث عن أصل الدهاليز، ومن هنا يأتي البحث عن جوهر الأزمة أو الخيط الأصلي الذي انبثقت منه الدهاليز.

فهذه معالجة لكل التناقضات التي يحتدم بينها الصراع الذي من شأنه أن يؤدي في الأخير إلى التغيير؛ فمسائل الأسلوبية للفترة التي عالجها في روايته يمكن تجاوزها عن طريق النقد الماركسي؛ لأن النقد في الماركسية تتغير أهدافه طبقا للمرحلة وطبيعتها.

إن للواقعية الاشتراكية تطورا بفعل التناقضات الاجتماعية، ومن ثم فرواية وطار تسير ضمن ما اقترحه المنهج الإبداعي الواقعي الاشتراكي، وهو الهدم بهدف التغيير. إن وطار من خلال روايته في تقاطعه مع الشكل الملحمي يعبر على أنه يتمثل الملحمة كشكل ينتمي وينضوي تحت التراث الواقعي الاشتراكي، فمثلما يتقاطع الكلاسيكي الأول بالواقعية الاشتراكية مع الكلاسيكيين البرجوازيين [2] فكذلك تتواصل الرواية مع الملحمة الاشتراكية، فوطار يتناص ويتقاطع مع الفن الملحمي باعتبار أن الأعمال الفنية والنصوص تتوالد من بعضها [3].

إن وطار عبر تناصاته مع نصوص الأدب الغربي، يكشف عن كيفية تمثلها لها، إذ ينطلق من الواقع بهدف التغيير، وهو يخضع الأجناس الأدبية لانتمائها الفني خدمة لأفكاره وتأكيدا على الحوار والتواصل مع الآخر.

---

[1]-ينظر: عبد الفتاح إبراهيم، الاجتماع والماركسية، ص30.

[2]-ينظر: جورج لوكاتش، الرواية، ص103.

[3]-ينظر: مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، ص22.

ب-التناص مع الفن المسرحي الشكسبيري:

جعل وطار الأرضية التي ينطلق منها هي مجالات المجتمع والسياسة والنضال الاجتماعي، وقد وضع فنه في خدمة هذه الطبقات الشعبية، لأن كل كلمة من كلماته، وكل عمل من أعماله كما يقول ألبير كامي، هي "نضال سياسي" [1]. وقد تكون كلمته تبرر ما ذهب وطار إليه في التصاقه بالجماهير (وبحكم أنني كاتب مناضل، يدفعني النضال إلى الكتابة قبل أي شيء آخر) [2]، فالفنان يطرح مشاكل المجتمع كشكل جمالي ثوري قريب من فهم الجماهير.

فالمذهب التاريخي الذي اعتمدته الواقعية ساعد وطار على إدراك الماضي جيدا، وكان بذلك يحفظ للشخصيات التاريخية دورها. ولقد عنى وطار بهذا المنهج حين قال في روايته: (الزمن ليس زمنا تأريخيا متسلسلا أو ممنطقا محسوبا) [3]. إذن فهو يعتمد التاريخ، بل ينتقل من فترة تاريخية إلى أخرى ذلك لأنه ليس مؤرخا بل فنانا يؤرخ بفنه.

لأن الأدب الاشتراكي الواقعي ينظر إلى الماضي والحاضر، ويستشرف المستقبل من أجل التغيير؛ فمن خلال تناصاته، فالرواية لا تسجل-فقط- التفاصيل الواقعية، بل تقدم رؤيا للوجود [4] فهي ترجمة صادقة للحياة الاجتماعية ليصبح العمل الروائي يزاوج بين البعد الفني ونشر الأفكار. فالكاتب انطلق من الطبقية حتى يصبح العمل يمس الوضع الإنساني عامة. وهذا ما يضمن للعمل الاستمرارية والخلود.

فرواية "الشمعة والدهاليز" تعكس -أساسا- حالة إيديولوجية للمجتمع الجزائري في مرحلة هامة من تاريخه حين قام الكاتب بمسح اجتماعي للواقع الجزائري، ففتق برؤيته الفكرية للمجتمع والإنسان نماذج فنية من خلال قضايا إيديولوجية عاناها المثقف الجزائري، وحاول أن يفتح المجال للحلول، كما خاض جدلا فكريا مع الفكر الشعبوي الذي يختار الحيادية والاستسلام وهنا .. يتناص وطار مع مفهوم همنجواي في طرح سبب اليأس الإنساني [5] بطرحه بطريقة المثل الشعبي (المكتوب على الجبين لا بد أن تراه العين) [6] بل طرحه بطريقة ثورية.

إن وطار حين اقترح نموذج المثقف فإنه يطرح التناقضات ويوضح المأساة التي عاشها المثقف

---

(1)-ينظر: مجموعة مؤلفين، دراسات في الأدب والمسرح، ص203.

(2)-واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص132.

(3)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص6.

(4)-ينظر: محمود كسبر والسعيد الورقي، في علم اجتماع الأدب، ص98.

(5)-ينظر: مجموعة من المؤلفين، دراسات في الأدب والمسرح، ص104.

(6)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص82.

الجزائري في القرن الحالي وبذلك يأخذ بمفهوم التراجيديا عند أرسطو، لأن مفهومه للبطل التراجيدي كما يقول: (إن التراجيديا بإثارتها لعاطفتي الشفقة والخوف تحقق التطهير من مثل هذه العواطف ولكي يتحقق هذا الأثر لا بد أن يكون البطل التراجيدي أفضل من الفرد العادي) (1).

لقد عاش "الشاعر" بطل الرواية في هذا المجتمع الذي نذر نفسه له، وعانى من الازدواجية في الفكر واللغة والخطاب السياسي مما جعل قدرته تنهار؛ فمعاناته الفكرية أنه وجد نفسه بين نقيضين؛ طرف يريد الانسلاخ من أصالته ملغيا التاريخ، وطرف يريد العودة بالزمن قرونا سحيقة منكرا شروط العصر، وهذه المعاناة جعلته يتساءل: (صعدت من ساحة أول ماي، ساحة الدعوة يومها والهتافات تملأ أذني لا إله إلا الله محمد رسول الله عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله مهموما مغموما، روحي أثقل من أن يحملها جسدي، يعذبها سؤال محير بدأ يطل علي مثيرا مستفزا منذ مدة طويلة هل يمكن أن تكون بيني وبين هؤلاء الناس صلة ما، هل ينبغي أن تكون بيني وبين هؤلاء صلة ما ؟ الآخرون، الطرف الآخر، أولئك الذين دخلوا دهليز الثقافة الفرنسية، ونمط الحياة الغربية، وأغلقوا على أنفسهم يحتمون بالظلمة رافضين أية شمعة حولهم، قرروا فيما بينهم وبين أنفسهم، أن هذا البلد انقسم مرة وإلى الأبد إلى قسمين، الماضي والمستقبل) (2).

وتزداد المعاناة اللغوية حين يريد أن يعبر عن مشاعره، فلا تسعفه اللغة الأجنبية، ولذلك يتجنب الحديث عن المرأة الجزائرية العربية إلا بما توحي به اللغة الفرنسية؛ إنها لا تستطيع أن تفي وصف أمه، أو خالته، أو ابنة خالته "العارم" فالمخزون المترسب (3) من "لامارتين"، ورامبو، ومنتسكيو، وهيجو، قد رسب في ذاكرته وتشكل في أعماقه (4) يقول الروائي: (حاول أن يكتب باللغة العربية، أن يقول على غرار شعراء المعلقات، وفحول شعراء الغزل، لكن الانغلاق في لغة القاموس التي يتلقاها في شكل متخلف جدا بالنسبة للغة العربية جعلته يعدل ...) (5).

أما معاناته من جراء محاولات طمس الهوية الوطنية بعد الاستقلال فيكشف خطورة الأمر، يقول في ذلك: (يحضره مديروه على مر السنوات المنصرمة فرنسيين أولاد فرنسيين، لا يرحمون وطنهم، ولا يشفقون عليه. اللهم أسوأ إمام في هذا البلد، يحافظ على الهوية، ولا أحسن عالم يؤدي

---

(1)-سمير سرحان، كتابات في المسرح، تقديم/ سيد علي إسماعيل، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص65.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص42.

(3)-ينظر: عمر أوكان، النص والسلطة، ص98.

(4)-ينظر: المصدر نفسه، ص101.

(5)-المصدر نفسه، ص102.

بالأمة إلى متاهات الاغتراب، يجهز على هذه الأمة وعلى ما تبقى منها) [1].

أما المعاناة الأخرى فهي النفاق بأنواعه، وازدواجية الخطاب؛ إذ أصبح المسؤولون يتقنونه، يقولون أشياء ويمارسون أخرى؛ خلاف وتضاد بين الشكل والمحتوى، وبذلك أرهقه هـذا النفـاق يقول وطار في هذا الباب من المعاناة: (تحدثوا باسم الاشتراكية، تحدثوا باسم الرأسمالية، تحدثوا باسم الإسلام والإيمان، تحدثوا باسم اللائكية والإلحاد، حاولوا أن يجعلوا من بلدنا الآمن قاعة كـبرى في مستشفى جمعوا فيها كل المرضى وراحوا يحقنون كل مريض بالدواء الذي يلائم مرضه، هكذا هيئ لهم، لكن المرضى تبينـوا أنهم مصابون بمرض واحد هو هذا الخطاب الكاذب، هذا النفاق الذي فقد كل مذاق وطعم له) [2].

لكن ازدواجية الخطاب ليست وقفا علينا، وها هو يصاب بالإكتئاب أثناء عودته من زيارة بلغاريا بعد أن صدم بانهيار القيم التي كان يؤمن بها طيلة حياته، بسبب ضعف أصحابها أمام إغـواء "الدولار" وسقوط "الجمهورية الفاضلة" التي كان يحلم بقيامها: الاشتراكية والعدل وتكافؤ الفرص، يقول وطار على لسان البطل: (كل شيء يتفسخ: الشعر ينسل ويتساقط، الجلد يتقشـر، اللحـم يتحلل، العظم يتفتت، ما أن يلوح دولار واحد في الأفق حتى ينهار الإنسان الذي يمطـرك كـذبا بوابل من المثل والقيم اللينينية الماركسية ... يباع لينين وماركس وانجلز، بالورقة الخضراء، وبحبـة علك أمريكية ويبـاع الوطن والعالم أجمع بسروال جنز أو بعلبة مسـاحيق زينـة مصـنوعة في الغرب) [3].

هكذا يحدد "الشاعر" فترة انهيار القيم في العالم الاشتراكي والعالم العربي والجزائري علـى الأخص بعد الاستقلال مما أدى إلى اختلال القيم والموازين، يقول في ذلك وطار إن: (حفاظ بعـض سور من القرآن صاروا معلمين وأساتذة، دكتور يحتل مقعدا في الجامعة، يتخـرج عليـه بـاحثون وباحثات،... ليس له شهادة الثانوية العامة، لا يعـرف حسابات الزاوية القائمة والحادة والمنفرجة ... ومع ذلك هو دكتور دولة) [4].

لقد اختلـت كل المـوازين والمعايير: (الجهل يعـم، السطحية تعـم، الـدجل يطغى، الفكر يتفكك، أشبه ما يكـون بكبة خيط تتدحرج من فوق إلى أسفل، وشمعة تحتـرق في

---

(1)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص186.

(2)- المصدر نفسه، ص75.

(3)-المصدر نفسه، ص161.

(4)-المصدر نفسه، ص160.

دهليـــز مغلـــق ومهمل) [1].

إن المثقف يرى ما يدور حوله، ويعرف خطورته ويدرك عواقبه، لكنـــه مهمـــش؛ فالجهـــل والسطحية يعمان البلد، لذا فقد الثقة فيمن حوله لكذبهم؛ فهذا كله دفعه إلى مأساته التي يجسدها أمران:

فأما الأمر الأول فهو العزلة عن المجتمع، في ضريحه (منزله)، فهي المكان الذي تـــبرز فيـــه السلطة في حالتها العارية، فالمثقف في الإطار الاشتراكي يعني دليل الأمة في المحنة؛ فهو الذي يعـــبر عن أعمق صراعاتها وهو الذي يحمل قبس النور ليبين الطريـــــق ويحرق الزيف [2] وذلك بفضـــل نضارة الماضي وهذا ما يحاول الكاتب أن يكشفه من خلال زيف الأقوال التي يحاول إيرادها وبذلك تناص مع التراث الغربي ذي الفهم الجديد للحياة، ولحركة التاريخ. كما تناص مع المفهوم الأرسطي للبطل التراجيدي حين يقول سمير سرحان عن مفهوم التراجيدي عند أرسطو: (إن التراجيـــديا ... تحقق التطهر من مثل هذه العواطف ... ولكـــــي يتحقق هذا الأثـــر لابـــد أن يكـــون البطـــل التراجيدي بأفضل من الفرد العادي) [3].

فالبطل في الرواية يفوق الفرد العادي، وهذا دفع وطـــار لاختيـــار شخصـــية "الشـــاعر" "الأستاذ" لأنه يحمل معنى القلب والعقل معا.

ومأساة بطل الطاهر وطار تأتي من معاناته من هذه التناقضات التي تتمثل في ضرب الهويـــة، وازدواجية الخطاب واختلال الموازين ومشكل اللغة مما يزيد في معاناتـــه لفقـــدان العـــالم لفعاليتـــه الاشتراكية التي كان من أجلها يناضل الكاتب (والبطل في الوقت نفسه).

وهنا يتناص النص الوطاري الجديد مع النص القديم الأرسطي في أنه كلما ازادت معانـــاة البطل التراجيدي كلما ازادت عظمته كشخصية مأساوية ونما إدراكه للعـــالم؛ ففكـــرة المعانـــاة في مفهومها الاشتراكي تعني أن (الوجود بلا حاجات، لا يعبر عن وجود، وأن كائنا بلا معانـــاة فهـــو كائن لا وجود له) [4]. فالمعاناة تخلق عند الإنسان العاطفة والإحساس؛ لأن إنسانية الإنســـان عنـــد الكاتب تتحدد بمفعول المعاناة.

---

[1]- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص160.

[2]- ينظر: ميلت وجيرا بنتلي، فن المسرحية، ص333.

[3]-سمير سرحان، كتابات في المسرح، ص65.

[4] -عبد الفتاح إبراهيم، الاجتماع والماركسية، ص190.

ولأن الكاتب يرى في المضمون الأدبي للبطل "الشاعر" أساسا للواقعية الاشتراكية. فهو الشاعر المثقف الذي ينظر إلى العالم حوله، ويحتل موقعا فهو يبصر بعين المستقبل الفكر الذي يحمله وطار له. ولذا ولدت معاناة الشاعر من تلكم التناقضات مما جعله يفقد القدرة على الاحتمال فانهار ومرض نفسيا، وأصابه خلل ذهني، يقول الكاتب يصف حالته: (حلق رأسه بالموسى، مشى حافيا، ظل فترة غير وجيزة، حدث نفسه في الشارع لاعنا كل كاذب على هذه الأرض ... ظل وصيه، المكلف من طريق القرية كلها، على لسان المختار يرقبه من بعيد، إلى أن خرج إلى الشارع بدون سروال، حينها تدخل الوصي اليقظ بكل حزم وحماس، وأدخله عيادة نفسية، ليخرج بعد يومين، أو بعد شهرين ولربما أكثر، بأمر من الطبيب) [1].

إنه انهيار الوعي، الذي كان يحرك "الشاعر"، فانطفأ في نفسه النور مما جعله يفقد مبررات حياته التقليدية [2]، ولم يعد إلا كائنا حبيس ضريحه (منزله) فعاش العزلة.

إن عزلة المثقف تعني انطفاء مصباح العقل وتيهان الجماهير في دهاليز مظلمة، ذلك أن الثقافة التي يرمز لها البطل هي التعبير الحسي عن علاقة الفرد بهذا العالم وهي ثمرة هذا المجتمع كما يراها الماركسيون وانعكاس لهذا الواقع الموضوعي[3] وبما أن البطل لم يعد يعكس هذا المجتمع بعد تحولاته واهتزازاته مما أدى به إلى العزلة.

وعندما ينسحب "الشاعر" ينطفئ مصباح القلب وتبرد جذوة المشاعر، ويصبح المجتمع لا عقل ينظمه ولا قلب يحركه، وليبني بينه وبين أجزائه روابط المودة. وبذلك استطاع وطار أن يستدعي المأساة التراجيدية الشكسبيرية التي تعني صراع البطل مع نفسه، لأن مجال الصراع يتحول عند شيكسبير إلى داخل نفسية البطل [4]، هكذا جعل وطار صراع البطل داخل نفسه جراء معاناته لقضايا مختلفة لذلك فهو يمنحه قدرات عقلية (مثقف، أستاذ جامعي، يتقن الفرنسية)، ونفسية خارقة (شاعر وحكيم) وبذلك يكشف لنا أن الضعف البشري الذي هو جزء من تكوينه النفسي هو الذي أدى به إلى مصيره المأساوي.

وهكذا تمتص رواية "الشمعة والدهاليز" معنى الأثر التراجيدي وهو الشفقة والفخر بالبطل، الذي أعاد وطار صياغته بعد امتصاصه من النص القديم، وفق ما يتطلبه منطق النص [5] حيث يأتي

---

(1)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص159.

(2)-ينظر: مالك بن نبي، تأملات، ص40.

(3)-ينظر: مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، دار الفكر، دمشق، 1985، ص29-32.

(4)-ينظر: سمير سرحان، كتابات في المسرح، ص67.

(5)-شكري عزيز الماضي، في النظرية والأدب، ص211.

الفخر في الرواية ناتجا عن كون البطل يعرف كل ما يجري حوله، ويعرف مصيره، ويصبح هذا المصير سببا للتأمل أكثر، يقول وطار على لسان البطل: (أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته، وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه، أتحول إلى دهليز مظلم متعدد الجوانب والسراديب والأغوار لا يقتحمه مقتحم مهما حاول، وهذا عقاب لجميع الآخرين على تفاهتهم) [1] ويضيف الكاتب قائلا: (ومن جديد يتحتم علي أن أهدم شيئا ما، لكنه في ذاتي هذه المرة. أن أتحطم أنا) [2].

إن فكرة الجنون تجعل من نص وطار يتناص مع مفهوم شكسبير وذلك من خلال الحالة التي وصل إليها الشاعر: (مشى حافيا، فترة وجيزة، حدث نفسه في الشارع ...) [3]، ورغم أن المعاناة تؤدي إلى إدراك الحياة، وفهمها فهما صحيحا لكن الشاعر يصاب بما أصيب أبطال شكسبير: (الملك لير، وهاملت وماكبيث).

ويواصل وطار امتصاص النص القديم لشكسبير حول مفهوم قوة البطل، بحيث إن فكرة الخلل الذهني الذي أصاب الشاعر لا تفقده القدرة على الإدراك، بل تزيد في حدتها [4]، وكلما زادت، اتضحت التناقضات الصارخة والأزمة الحادة والشرخ الذي أصاب المجتمع ولذا يقول البطل "الشاعر" في لحظات انهياره للطبيب: (لا صدر اليوم يا سيدي الطبيب يضع عليه الشعب رأسه ويبكي. كلهم تحولوا إلى تجار ورجال أعمال ومضاربين ... إلى شعب عاد، بعد أن كانوا طليعة وقضوا على كل طليعة أخرى. إنني لا أريد أن أبكي أريد أن أقيم مناحة يشترك فيها كل من بقيت له ذرة من العقل هنا عندنا وهنالك في بولونيا، في بلغاريا، في الإتحاد السوفياتي، حيث يباع الله بدولار، ويباع لينين وماركس أنجلز بالورقة الخضراء .... ويباع الوطن والعالم أجمع) [5].

إن التناقضات لا تعني الوطن الجزائري فحسب، بل العالم كله. الذي يسبح في التفسخ والتناقض مع ماضيه ومع مبادئه المقدسة؛ العُلوية والموضوعية؛ سلوكا واعتقادا.

---

(1)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص9.

(2)-المصدر نفسه، ص187.

(3)-المصدر نفسه، ص159.

(4) -ينظر: سمير سرحان، كتابات في المسرح، ص70.

(5) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص161.

إن الروائي وطار جعل شخصية الطبيب تعلق على هذا الإدراك الذي بلغه "الشاعر" المريض، قائلا: (أمسك الطبيب بيده، وراح يضغط عليها، متمنيا أن لا يفسد الرحمة التي نزلت عليه بالحديث) [1].

بهذا عمّق وطار معنى التحمل والمعاناة عند "الشاعر" وبالتالي دل على إنسانية وإحساس أبطال الواقعية الاشتراكية التي أرادها لباسا لروايته. وهذه المعاناة تزيد في إدراك التناقضات التي تؤكد معنى "الدهاليز" بصيغة الجمع كما هو في عنوان روايته؛ فتدهلزت كدهاليز المأساة الأوروبية.

أما وصول البطل إلى درجة الرحمة يعود إلى أن الخلل يعمق معنى الخبرة عند البطل، ويتوصل بها إلى التطهير، لذلك يقول وطار: (استغرق في البكاء، التهبت الحرارة في صدره وصعدت بسرعة إلى حلقه، وتشنجت عضلات وجهه، ثم تولت عيناه مهمة إطفاء الحرائق. الدموع تنهمر بغزارة خارقة لا يذكر أنه بكى بالدموع وناح بمثل هذا الصوت قبل الآن قبل اليوم) [2].

ثم إن عودة البطل وخروجه من العزلة تدل على عودة الوعي التي كانت سببها المعاناة والتي بدورها تحقق الوجود الفعلي للعقل [3]، فحين تحرك "الشاعر" يريد أن يفك عن نفسه العزلة التي أخرجته منها عاطفة الحب؛ حبه لأهل وطنه وللفتاة زهيرة، وعاطفة الصداقة. فقد أعادا الثقة إلى نفسه وانفتح الضريح وخرج "الشاعر" ليعود إلى الحياة من جديد، يقول وطار: (فالمسألة مهما كان الأمر تعنيه منذ قرر أن ينغمر ويخوض مع الخائضين بسببها) [4].ولذلك كانت صداقته لـ "عمار بن ياسر" الذي نزل إلى الشارع للأسباب نفسها التي دفعته إلى العزلة، يقول: (شعر بالتجاوب معه، ووجد في بقايا الخلاسية هذه ما يوحي بأصالته كجزائري، فيه شيء من كل شيء، إفريقية على أبيض متوسطية، عروبة على بربرية، فقرر في نفسه أن يتجاوز حدود التحفظ مع هذا الشاب وأن يرفع قليلا الستار الحديدي لباب الدهليز) [5]، وبذلك خرج بروح الشاعر وعقل الأستاذ الجامعي معا، وحين تحرك ليحمل مصباح العقل إلى الجماهير الثائرة حتى لا تتيه في الظلمات، ليشحنها بنبض قلبه الصادق حتى يحصنها من النفاق وازدواجية الخطاب، تتحركت

---

(1)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص162.

(2)- المصدر نفسه، ص162.

(3)-ينظر: عبد الفتاح إبراهيم، الاجتماع والماركسية، ص190.

(4)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص12.

(5) – المصدر نفسه، ص27.

الأيدي الخفية وقتلته وكانت المأساة الثانية.

فتداخلات النصوص: النص الروائي مع نص شكسبير، مع النص الاشتراكي هي الوسيلة في تدعيم فكرة المعاناة والإحساس بالجماهير انطلاقا من تصريحه: (لقد اكتفيت بما تجلى من مأساوية وملحمية في هذا الشخص أو ذاك ...) [1] فهذه المأساوية أدت إلى إدراك صحيح للعالم ومعرفة للقوى التي تتحكم فيه رغم أن نهاية البطل كانت مأساوية، إلا أنها تثير إعجاب القارئ بالبطل الذي يعرف الموقف الذي وضع فيه نفسه بفضل الإمكانيات التي تعطيها إياه الواقعية الاشتراكية والفكر الماركسي الذي هدفه الارتباط بالجماهير والخروج برؤية جديدة تجمع بين الجانب المادي "العقل والروحي" المتمثل في الدين؛ لأن البطل حين خرج هذه المرة؛ خرج يحمل العقل المادي، والقلب الذي ينبض بروح الدين، وما كانت صداقته لـ "عمار بن ياسر" رمز القيادة الجماعية الإسلامية إلا توحده مع المفهوم الإسلامي في الجزائر (احتواء الاشتراكيين للحركة الإسلامية حسب المفهوم الوطاري؛ أيّ خطوتين إلى الوراء وخطوة إلى الأمام)، وما كان خروجه أيضا إلا حبا "للخيزرانة" التي تجمع بين العرب والبربر، لأنها رغبة في الجمع بين الماضي والحاضر.

إنها رؤية تناسب الوضع وتفيد التغيير. ذلك أن المجتمع فقد كل مبررات التوتر الخلاق [2]، الذي تدفع به الطاقات الاجتماعية من جديد ولذلك لجأ وطار إلى مبرر أسمى والذي جسده "عمار بن ياسر" الإسلامي الحركي؛ لأن الإسلام يحمل مبرراته الكفيلة بتحقيق التوتر في الطاقات الاجتماعية في هذا العصر وبخاصة في الجزائر.

وهكذا تتداخل النصوص وتتقاطع في نص الرواية لتكون حصيلتها رؤية جديدة للمستقبل وفق الروح التراجيدية التي استلها من اليونان أو التي استلهمها من شكسبير أو من الأدب العالمي بصفة عامة؛ لأن الروح التراجيدية في حقيقة الأمر مشتركة بين كافة الشعوب ومنتشرة عبر كل الآداب العالمية إلا أنني حاولت أن أخصص بعض الأدباء المعروفين بهذا اللون التراجيدي من باب تقريب الفكرة للمتلقي.

---

(1)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص5.

(2) -ينظر: مالك بن نبي، تأملات، ص44.

ثالثا–التناص مع الفكر الإشتراكي:

أ–مع الفكر المركسي:

إن "وطار" يستترف المرجعية التاريخية /الاشتراكية برؤية مقارنة بين الماضي والحاضر من خلال تتبعه للمسار التاريخي للأحداث وما شهده هذا المسار من انحرافات حادت عن الطريق المرسوم لها، التي رسمتها جهود الثورة وتضحياتها.

فالتاريخ الإشتراكي هو المادة التي تتشكل به الرواية وتتلون بلونه الإيديولوجي، وتناص الرواية مع تاريخ الفكر الاشتراكي بمكوناته الأساسية من أحداث وشخصيات وعلاقات وجماليات آخذا برأي لينين بأن الرواية مرآة للثورة، فهي تهدف إلى السيطرة على عملية التطور [1].

لهذا انغمس الكاتب في تاريخ الجماعة، انطلاقا من عقيدته خدمة للجماهير ونزولا إليها وفي ذلك يقول: (هؤلاء جماهير. جماهير كادحة، وسواء أكانت على خطأ أو على صواب، هل يجوز لمثقف ثوري مثلي، كرس حياته لخدمة الجماهير والدفاع عن قضاياها، أن يقف ضدهم ؟) [2].

وتظل شخصية الشاعر منشدة إنشدادا قويا إلى هذه الظاهرة محاولة معرفة كنهها ثم تحليلها (لكن هذا النهر لابد من الاستحمام فيه وها أنذا أحد أفراد هذا الشعب، تمكن من المعرفة والإطلاع ويقال عنه إنه مثقف، ها أنا ذا على حافة النهر إما أن أنزل مع النازلين وإما أن أظل متفرجا إلى أن يقذفوني بالحجارة) [3]، فالشاعر لا يمكن أن يخوض التجربة إلا إذا نزل إلى القاعدة يقول في ذلك: (وأنا لا يمكنني أن أكون مثلهم إلا إذا كنت معهم ... هذه قاعدة سياسية واجتماعية) [4].

يحاول وطار من خلال السرد الروائي أن يطرح إشكالية الهوية الإيديولوجية لما كان يدور في العشرية الأخيرة من أفكار ومبادئ كانت مؤسسة على الانفعال والانتهازية واللاعقلانية، وفي ذلك يتناص مع ماركس تناصا تآلفيا من خلال امتصاص أفكاره وإعادة صياغتها وفق متطلبات البناء الروائي، ووفق متطلبات اللحظة التاريخية يقول ماركس: (إن فترة التطور الاجتماعي التلقائي

---

[1]- ينظر: جورج لوكاتش، الرواية، ص100.

[2]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص18.

[3]، [4] المصدر نفسه، ص179.

تبلغ نهايتها مع الرأسمالية حين تبدأ الفترة التي يصنع فيها الإنسان التاريخ صنعا واعيا وهادفا فينتهي التاريخ العفوي، ويبدأ التاريخ المكون تكوينا واعيا وهادفا) [1].

ولما كانت التناقضات التي تتم في مجرى تطور المجتمع الاشتراكي هي من طبيعة المجتمعات، فالتطور يظهر كعملية حلزونية، وهو تطور يكرر مراحل قد انقضت لكن هذا التكرار الجديد يأتي بطريقة مختلفة وإيجابية.

فوطار من خلال الحوار الداخلي الذي يجري في نفس الشاعر تظهر تناصاته مع الفكر الماركسي في محاورته في تحليل الظاهرة، (هب أن ماركس يقف في الركن الذي تعودت أن تقف فيه في ساحة أول ماي، ماذا سيقول، بم سيأمر، لاشك أنه سيجد منفذا طبقيا لما يجري ويعيد قولته، كان المنطق عند هيجل يقف على رأسه فجعلته يقف على رجليه) [2].

إن وطار من خلال استحضار شخصية ماركس، يجد المنقذ لتفسير هذه الظاهرة التي تكتسح الشارع الجزائري، لإيمانه بالجدلية المادية، والتي تعني بالتطور الذاتي للأشياء، ذلك أن هذه الظاهرة تعني وجود تعارض بين متناقضين أي وجود مواقف مختلفة إزاء هذه المتعارضات والمتناقضات، والعقل الإنساني يضطر إلى تفهم هذه الأطراف المتغيرة والمتناقضة حتى يصل إلى الحقيقة. فالمفهوم المتناص فيه يأتي من التطور وهذا هو موقف الفلسفة الماركسية، التي تعنى بجدلية التناقض بين الجديد والقديم الناتج عن الحركة والتطور [3].

فالمنقذ الطبقي الذي يشير إليه وطار هو المنهج الجدلي المادي، فماركس كمقنن لهذا المنهج يرى أن الاشتراكية وحدها تملك المصلحة في المعرفة العلمية للمجتمع. ذلك أن ماركس توصل بتحرير الجدلية الذاتية عند هيجل إلى جدلية مادية وما تطوُّر الفكر إلا انعكاس لتطور المادة [4].

فلكي تتم عملية الانتقال من نظام اجتماعي إلى نظام آخر يرى وطار أنه لابد من وجود عدد من المتناقضات (**contradictions**) ولكي تزول تأتي مجموعة من الإجراءات التعديلية

---

(1)- أوسكار لانكه، الاقتصاد السياسي- القضايا العامة، تعريب/ محمد سلمان حسن، دار الطباعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، ج1، 1978، ص117.

(2) - الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص141.

(3)- ينظر: صفوت حامد مبارك، الفكر الماركسي، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1980، ص23.

(4)- ينظر: فتح الرحمن أحمد محمد الجعلي، الإيمان بالله والجدل الشيوعي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1984، ص16.

وهذه العملية هي الدياليكتية [1].

إن وطار يتناص في مفهومه للجدلية مع ماركس الذي يعترف بذلك عن طريق زميله أنجلز: (أصبحت دياليكتية الأفكار نفسها مجرد انعكاس واع للحركة الديالكتية للعالم الحقيقي فأصبحت الديالكتية الهيجلية قائمة على رأسها الذي كانت واقفة عليه فأصبحت قائمة على رجليها) [2]، إنه تناص تآلفي من حيث وحدة المنهج، ووحدة التأثر بالفكر الهيجلي.

إن وطار لا تقف تناصاته مع الفكر الماركسي في المفهوم، بل تتجاوزها إلى منهجية التحليل للظاهرة التي يجد لها تفسيرا، يقول: (سيقول ماركس أولا ما يجري هو أحد مظاهر إفلاس البورجوازية في أن تنجز التحول الطبقي إما إلى الاشتراكية أو إلى الرأسمالية) [3] ذلك أن البرجوازية تفتقر إلى الجانب الفكري لإمكانية التصور والتتبع التاريخي لحركات المجتمع، وتفتقد إلى منهج يسايرها في فهم طبيعة المجتمعات والأفكار مثل المنهج الماركسي الجدلي. وهذا –زيما– ما كان يظنه ماركس حينما قال: (إن النظام الاجتماعي البرجوازي يبلغ ما قبل تاريخ المجتمع الإنساني إلى خاتمته) [4].

ثم يشير وطار حسب تناصاته التآلفية مع الفكر الماركسي إلى قضية مهمة في المنهج الاشتراكي وهي قضية التنبؤ، يقول وطار: (وعلى العالم أن يتنبأ طبقا للمعطيات العامة باتجاه هذا التغيير) [5]. فمنهج الواقعية الاشتراكية يحمل أسسا تاريخية طبقية، لاتصاله بالتشكيلة الاجتماعية الاقتصادية التي منها تأتي عملية التنبؤ [6]. وهذا التنبؤ عند وطار نتيجة تبنيه النظرة التاريخية للمجتمع.

انطلاقا من معطيات القوانين التي تحرك العالم؛ فخطاب وطار متوجه إلى المثقف ذلك أن الإنسان البسيط لا يمكنه الغوص في أعماق الظاهرة، أما الإنسان المثقف فهو الإنسان الاشتراكي الاقتصادي المحترف الذي يكتشف الجوانب المعقدة في النظام الرأسمالي، فوطار على هذا الأساس

---

(1)-ينظر: أوسكار لانكه، الاقتصاد السياسي، ص77.

(2)-أوسكار لانكه، المرجع نفسه، ص77.

(3)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص141.

(4)-أوسكار لانكه، الاقتصاد السياسي، ص117.

(5)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص141.

(6) -ينظر: واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، ص12.

التناصي يطرح علاقة البناء الفوقي بالبناء التحتي [1] وهو مبدأ أساسي في الاقتصاد الماركسي ذلك أن وطار يعي جيدا أن البنية الفوقية * لها دورها في التعبير عن البناء التحتي، وهذا عكس ما نراه في جماعة عمار بن ياسر وعلاقتها بالقيادة.

إن المرامي والأهداف التي من وراء أفكار ماركس يتناص وطار ويتقاطع معها؛ فهي أهداف الثورة والتغيير، حيث يقول: (حيثما وجد شباب وعمال فهناك تطلع إلى التغيير وعلى المناضل أن يجعل نصب عينيه اكتشاف إمكانية جعل هذا التغيير لصالح طبقته) [2].

هناك تداخل في معاني ومرامي الخطاب بين الطاهر وطار وماركس إنه خطاب موجه إلى فئة معينة، وإلى قارئ معين، القارئ الذي يحمل رؤى اشتراكية في تخير الأساليب التي تجعل من هذه الظروف تعمل لصالح طبقته. وهي إيجاد إمكانية الهيمنة على التطور الاجتماعي وخلق الظروف التي تمكّن لاستعمال القوانين استعمالا واعيا؛ فتناصاته تكشف عن استعداده لمواجهة المتناقضات وذلك بإيجاد حل هادف وهو توجيه المجتمع وفق الأفكار الاشتراكية، وهذا لا يتأتى إلا بنشاط المناضلين، وباستعمال القوانين الموضوعية التي تحكم المجتمعات [3]. وهذا ما أكسبه حاسة التفاؤل للتأثير في مجرى التاريخ لصالح الجماهير.

إذن هي دعوة اشتراكية يتناص فيها وطار مع الفكر الاشتراكي الماركسي بالتضحية والتوجيه لتعلم (كيف نغير طرائق النضال ضد العدو حين تتغير الظروف) [4].

وهو أيضا خطاب يتناص فيه النص الماركسي القديم بالنص الوطاري الحديث المبني على الاستمرارية في هذا النضال والمنهج نفسه .

ب-التناص مع الفكر اللينيني:

إن الحوار الداخلي للشاعر، يكشف كيف أن وطار يتناص تآلفيا مع أفكار لينين، فهو يتنبأ مسبقا بما سيكون موقف لينين، من الظاهرة التي تعيشها الجزائر، وهي العودة إلى الماضي وكأن لينين هو الذي يحلل الوضع في الجزائر.

لأن لينين مصدر لا ينضب من الأفكار الديالكتية، والتنظيم الثوري، الذي يتمتع به،

---

[1]-ينظر: صفوت حامد مبارك، الفكر الماركسي، ص56.

* البناء الفوقي، مجموع الأفكار السياسية والقانونية والأخلاقية والدينية والفلسفية للمجتمع والعلاقات والتنظيمات التي تتفق مع هذه الأفكار.

أما البناء التحتي: هو علاقات الإنتاج المادية وهي التي تشكل بناء القوى الإنتاجية، المرجع نفسه، ص56.

[2]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص141.

[3]-ينظر: أوسكار لانكه، الاقتصاد السياسي، ص117.

[4]-لينين، المختارات، ترجمة إلياس شاهين، دار التقدم موسكو ،مج8، 1977، ص18.

والتبصر بالأمور السياسية، فيمتص وطار نصوصه ويعيد صياغتها بالدلالة نفسها، لأنه متأكد بأن لينين يمتلك تفسيرا لما يحدث في الجزائر، وأنه لا يكتفي بترديد ألفاظ الرجعية والأصولية والظلامية [1]، ذلك أن لينين عاش فترة غنية بالدروس التحليلية للوضعية التاريخية (لقدرته على قراءة الأمور والغوص في جوهرها ومهارته في التمييز بين الخيوط الدياليكتية) [2].

إن تناصات وطار مع نصوص لينين بكيفية واسعة، ومسترسلة ، تشكل بعدا كبيرا في ما يخص تضاعف الظواهر المتناقضة، إنه البحث عن توضيح هذه المتناقضات؛ ووطار بتناصاته مع الفكر الاشتراكي اللينيني، يعيد تقييم أفكاره واستنتاجاته بلغة "الوضعية الراهنة" ، لأن لينين لو لاحظ هذه التناقضات حسب وطار لقال: (الله كان دائما وأبدا حليف المسلمين والمضطهدين وإنه من حق ومن واجب هؤلاء أن يلتجئوا إليه طالما ضيقت البرجوازية عليهم الخناق وكلما عجز المناضلون عن إحداث التغيير السياسي أو عن تحقيق ما وعدوا به) [3].

فالمجتمع له نزعة الآخروية والتي في حال الضياع يرجعون إلى التراث بحثا عن الهوية وهذا في حقيقته هروب من الواقع [4]. فوطار من خلال تفسير لينين يريد أن يوضح عقدة التصادم الحضاري عند الإنسان العربي، لأن من طبيعة المجتمعات وجود التناقضات الاجتماعية والسياسية.

كما يتناص وطار مع ما انتهجه لينين تطبيقيا في سبيل الانتصار على العدو وفي ذلك يقول: (ما يضير إذا كان قطع خطوة إلى الأمام مستحيل، العودة إلى الوراء ومحاولة الذهاب إلى الأمام من جهة الخلف) [5].

إنه يأخذ من نصوص لينين ويحتفظ لها بدلالاتها وهو يحاول ترشيد النخبة المؤمنة بهذا الفكر؛ فهي عملية توجيه إيديولوجي بما يسمى بالمراجعة وهي نفسها التي ارتآها لينين في تلك الحقبة، حيث قال: (كان لنا من اللجوء الآن إلى الطريقة القديمة، الطريقة البرجوازية، ومن الموافقة على دفع ثمن عال جدا مقابل خدمات كبار الاختصاصيين البرجوازيين ... وهذا التدبير ... وهو أيضا خطوة إلى الوراء خطتها سلطة دولتنا الاشتراكية وطبيعي أن الاعتراف بأننا نخطو خطوة إلى الوراء سيحمل خدم البرجوازية على المهاتفة ... إنما ينبغي لنا أن ندرس خصائص السبيل الجديد ... المؤدي إلى

---

(1)-ينظر: الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص141.

(2)-ميخائيل غورباتشوف، بريسترويكا "نظرات جديدة على بلادنا وعلى العالم"، ترجمة العربي سي لحسن، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1988، ص21.

(3)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص142.

(4)-ينظر: عبد الناصر مباركية، الصراع بين الحداثة والتقليد في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، الملتقى الثالث لعبد الحميد بن هدوقة، ص245.

(5) -الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص142.

الاشتـــــــــراكية) [1].

فالخطوة إلى الوراء لا تعني التراجع، بل الاســـتعداد إلى الوصـــول إلى الغايـــة إلى تحقيـــق الاشتراكية، إن العمل الفني عند وطار متعة جمالية مبنية على الواقع، ورسالة إيديولوجية.

فأهداف الكاتب تتضح من خلال التصريح اللينيني، وهو تغيير النظرة الهروبية، إنه يعلـــم شعبه كما علّم لينين شعبه النضال ضد الانتهازية والرأسمالية، وتبقى حماسة التفاؤل مسيطرة عليه كما سيطرت على لينين في تسبيق الشمعة على الدهاليز، إنه يتفاءل بقدرة الجماهير في التغيير.

إن هذا التفاؤل الذي جعل ذاكرة وطار تستحضر معنى نص لينين (قد تقذفنا الحـــرب إلى المؤخرة، وقد تنتزع منا عدة مواقع ... ويكـــون انتصار البروليتاريا أمرا واقعـــا أو علـــى الأقـــل محتوما) [2].

إن وطار يؤمن بأن التاريخ لا يتراجع ولا يتخلى عن منطقة [3] ولا تطول التناقضات الـــتي تعتريه، إنها نبوءة وطارية تفاؤلية تحمل من نسمات تفاؤل لينين بأن الانتصار حليـــف الجماعـــات الطبقية البلوريتاريا ويرى وطار من خلال تناصه مع قناعة لينين بأنه (لا تكفي "لا إله إلا الله، عليها نحيا وعليها نموت، وعليها نلقى الله" تلكم ليست إلا وسيلة لإنقاذ الهوية ... للكفاح باسمها إنما الله، الله هو العقل) [4].

إن هذه الحركة الإسلامية حسب رأي وطار، تتعامل مع الواقع على أنه كتلـــة غيبيـــة، لا كحركة جدلية؛ إن هذه الكلمات هروب إلى الماضي، وإلى الوراء، وهذا لا ينفع، بل هي دعوة منه إلى العلم، ودراسة التكنولوجيا (الآلة) التي كانت سبب الدهاليز [5] ،وليس الاكتفـــاء بدراســـة الفكر الخالص، وهي أيضا دعوة لمرحلة متقدمة من الاشتراكية وهي الشيوعية التي في ظلـــها ســـاد شكل واحد للملكية العامة لوسائل الإنتاج من خلال العلم والتكنولوجيا [6].

إنها دعوة للتفكير في عناصر المرحلة الحضارية الانتقالية [7] يقول في ذلـــك: (سيضـــطرون لتجزيء ما لا يتجزأ، والتعرف على جينات النملة السوداء والنملة الحمراء، وعلى ذاكرة المـــاء إن

---

[1] -لينين، المختارات، مج8، ص20.

[2] -لينين، المرجع السابق، ص83.

[3] ، [4] -ينظر: الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص146.

[5]-ينظر: الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص12.

[6]-ينظر: صفوت حامد مبارك، الفكر الماركسي، ص38.

[7]-ينظر: مالك بن نبي، تأملات، ص168.

كانت للماء ذاكرة) [1].

إن وطار يمتص الفكر الماركسي ويعيده بالمدلولات نفسها؛ فهو تناص تآلفي إذ تتم عودته إلى التاريخ السياسي الاشتراكي على نماذج يراها إيجابية لأنها كانت واعية بدورها التاريخي [2] إنها شخصيات سياسية مناضلة تعلق بنفسها على الحدث وتضعه في إطاره الصحيح؛ ليعطي المصداقية لأفكاره عبر التناصات مع نصوصها.

إن وطار يسترجع الماضي الذي حدث بالأمس القريب فقط، لكن ما أشد ما تبدو هذه المرحلة بعيدة عن الحاضر؛ لأنها تمثل تقطعا بينها وبين الحاضر، إنها الدهاليز التي ساعدت على تحطيم الحلم الثوري القديم "الحلم الاشتراكي" وذلك بانتهاج خطاب جديد منفصل –حسب ظنه– كل الانفصال عن الحركات الاجتماعية والعمل السياسي الضروري، واليوم تغيرت أشياء وهي إعلان عن ميلاد تحولات مستقبلية.

إن إعادة تشكيل الأرضية الاجتماعية تصبح من القوة، وإن النقلة التي يشهدها الشارع السياسي الجزائري هي في طور التعمق، وإن الوتيرة الزمنية تتصارع بصورة جارفة، وبصورة مدهشة وفيها تجري إدانة أخطاء الحزب الماضي.

إن وطار يمتص النصوص ويحاورها لطرح مشكل الأفكار التي كانت سببا في فشل المشروع الاشتراكي، يقول: (يضع خريطة للمناطق التي تمظهرت فيها الظاهرة بسوريا، بمصر، بالجزائر، ويكتشف بسرعة أنها المناطق التي ضحكت فيها البرجوازية الوطنية على ذقن الجماهير بالتطبيق الكاذب والمشوه للاشتراكية حلم الناس الذي سيظل يراودهم إلى يوم الدين) [3].

إنه امتصاص لتجارب سابقة ولتحليلات لظواهر مشابهة أعاد صياغتها ودراستها وفق الراهن الجزائري من خلال تقاطعاته مع الرؤية "الغوربا تشوفية": (إن الصعوبات التي اصطدمنا بها من خلال السنوات الأخيرة، ليست قائمة في طبيعة النظام الاشتراكي، بل في استخدام ناقص لإمكانياته وهذه الصعوبات، ليست قائمة في الديمقراطية الاشتراكية من حيث هي ديمقراطية اشتراكية بل في كونها لا تؤدي وظيفتها بالتمام) [4].

---

[1]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص146.

[2]-ينظر: سمير سرحان، كتابات في المسرح، ص267

[3]-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص142

[4] – ميخائيل غورباتشوف، بريسترويكا، ص8.

إنها الحدود المفروضة على النظام الاشتراكي حسب وطار وتلك السلوكات التي عرقلته كي يأتي بثماره؛ إن وطار يطرح سببا من أسباب الدهاليز وهو خلل في عالم الأشخاص [1].

إن الروائي تمرس بفعل القراءة للمسار الاشتراكي الماركسي واللينيني ما جعله يطرح مثل هذا الطرح الذي يتناص فيه مع نصوصهم إنه إدراك للواقع، وهاجس لعودة القيادة الاشتراكية ولكن برؤى جديدة. ومن حيث التكامل بين الشكل والمحتوى وعدم انسجامهما [2] ومرده حسب محاورة النص القديم هو: (الهوة أصبحت قائمة بين الأقوال والأفعال، وهو أمر لا يزيد سوى في مضاعفة سلبية الجماهير وقلة إيمانها بالشعارات المعلنة) [3].

وفي إطار التغيير يؤمن الكاتب بالتغيير الجذري، لأن من شأن التغيير الجزئي إحداث تفاعلات جزئية يسبب تغلبها على التفاعل الرئيسي. إنه يؤمن باستئصال البذرة المسببة لإتلاف النتاج الاشتراكي، فيقول: (.... في بلادي قص الرأس تنشف العروق) [4]، وكأن وطار يحترم ويؤمن بإعادة الهيكلة السفياتية في إطار الإصلاح وهي استفادة من فهم أفضل لأخريات أعمال لينين، إنها عملية استقرائية وتحاورية لكل تلك الأفكار التي امتصها عبر قراءاته ووفق قناعاته والتي تمد القارئ فهما أفضل لأسباب أزمة المجتمع[إنه يعيد صياغة هذه الأفكار حسب قول غورباتشوف: (لا نستطيع تغيير شيء دون العمل على تحويل جذري للأفكار والنفسيات والتنظيم وأساليب العمل في جميع المستويات ... وكان لابد من إجراء عملية تغيير للأشخاص في جميع المستويات؛ شخصيات جديدة عينت في مناصب المسؤولية من بين الذين فهموا هذه الوضعية جيدا ولديهم أفكار عما ينبغي عمله وكيفية ذلك ...) [5].

لقد تناص وطار مع الفكر الماركسي اللينيني بتآلف في كل أجزائه وحيثياته؛ ذلك أنه يقرأ التاريخ السفياتي والمشاكل والصعوبات التي اعترته، والتي كانت شبيهة في درجة كبرى بمشاكل الوطن الجزائري وبهذا تتداخل وتتناص الأفكار والتحليلات والنتائج ليخرج برؤية جديدة وفق ما

---

(1)-ينظر: مالك بن بني، بين الرشاد والتيه، دار الفكر، دمشق، 1985، ص43.

(2)- الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، ص158.

(3)- ميخائيل غورباتشوف، بريسترويكا، ص97.

(4)-الطاهر وطار، الشمعة والدهاتيز، ص159.

(5)- ميخائيل غورباتشوف، بريسترويكا، ص25.

يقتضيه الوضع، فتناصاته تعبر عن (خطوة في طريق إيديولوجية جديدة) [1] كمـا يصـرح وطـار بذلك، وهي تقوم على حطام من الإيديولوجية المهشمة الحقيقة ولا نعدم الناحية الجماليـة، ولـذا يعالج في روايته الفن والمجتمع لإدراكه لفعالياته [2].

ويكشف تناص الرواية مع النصوص الغربية المختلفة تصعيدا لدلالة التنـاهي في التشـاقف، وتظهر التناصات موقف الرواية الإيديولوجي الذي يمثله وطار. وبذلك يطرح تناص الرواية حوارا بينها وبين تاريخ الأفكار.

هكذا ساهم النص الغائب في كثافة الغموض في هذه الرواية لكونه تركيبة موسوعية معقدة من الموروث الروائي والحضاري العربي والغربي المتعدد في أشكال حضوره. وتتناص الرواية مع هذه النصوص جعلها تمثل حلقات متصلة مضيفة أبعادا للرواية مما عمق الإحساس، فكانت علامات دالة على تحول المجتمع وسيرورة الجنس الروائي أيضا، دون أن نغفل المسحة الجمالية التي أضفتها هـذه التناصات على الرواية، والتناغم بين النصوص المتداخلة.

---

(1)-محمد بن زيان، سلسلة النص والمحنة، (2) ، الأطلس، ع319، 2000، ص18.

(2)- مجموعة من المؤلفين، دراسات في الأدب والمسرح، ص209.

الخاتمة

بعد هذه الرحلة في رواية (الشمعة والدهاليز) للكاتب الروائي الجزائري الطاهر وطار يمكن لي أن أقول: إن رواية الشمعة والدهاليز (1955) تختزل مجمل تجارب الطاهر وطار الشكلية الجمالية من الزلزال واللاز مرورا بالعشق والموت في الزمن الحراشي. حيث النص الجديد ينازل النص القديم، ويتوكأ على البحث النقدي المعاصر (التناص)، (المثقف/ الأستاذ/ الشاعر): عالم إجتماعي وظيفته طرح الأسئلة انطلاقا من علمه الاجتماعي. إذ كانت هواجسه تحول دون إعطاء أجوبة حاسمة تتعبه لأن إبداعه الروائي هذا يتشظى في سياق محطم باحثا عن الأسباب الحقيقية التي دفعت بلاده بالوصول إلى هذه الحالة.

فالدهاليز: رؤية فنية تتداخل فيها الأزمان وتتشابك اللحظات والصور، لتصبح استرجاعات بعيدة تستحق العنوان الذي حملته الرواية الدهاليز، فهي رواية تعشق الزمن أو لنقل إنها رواية حملت من تنهدات الزمن الضائع الكثير لتلتقي في امتزاج لذيذ مع الواقع النفسي والاجتماعي فتتقاطع الأزمنة وتتشابك حتى يصبح كل شيء صراعا من أجل الحياة بمعانيها المختلفة أو من أجل الخروج منها.

وفي ظل تداخلات كهذه يضيع الزمن المنطقي عند "الراوي" الشخصية المركزية ويصبح الزمن اللاوعي من استرجاع واستذكار وهواجس واستبطان ويشتبك الحاضر مع الماضي في لحظات الزمن واللازمن وبخاصة تلك اللحظات الثورية التي عاشها وهو طفل يعيش ضروبا من البطولات، وها هو يستحضرها الآن ويسقطها على الحاضر فتتداخل كل هذه الرؤى ضمن رؤية جديدة للواقع الجديد؛ وبذلك يمكن استخلاص الملاحظات التالية:

أولا : إن هذه الرّواية كانت معلما خاصا وبنية خاصة ضمن روايات "الطاهر وطار" إذ كانت تركيبة موسوعية معقدة سواء من حيث بواباتها أم من حيث تناصاتها الذاتية في امتصاصها لآثاره السابقة، فقد ساهم النص الغائب في كثافة هذا الغموض لكونه تركيبة معقدة ذاتيا، وحضاريا، عربيا وغربيا؛ فكان حضور النص الغائب حضورا متنوع الدلالة يمكن تأويله وفق مرجعيات مختلفة، لعمق إحساس الأديب بالواقع المعيش، واستحضاره للتاريخ لترسم آفاق جديدة دالة على تحولات المجتمع، وصيرورته. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذه الرواية كانت معلما من معالم فكره الجديد، وفق إيديولوجيته المتجددة أيضا؛ ففيها نجد الصراع بين الفرد والمجتمع، وافتراض البحث عن الأزمة مكونا أساسيا في الحكي الروائي، وافتراض نوع من الكلية في رؤية العالم؛ وبذلك تعانق التراثي التاريخي مع الأسطوري، والواقعي مع السريالي، والمقدس مع الإيديولوجي؛ لأن الكاتب صدر في تحليله عن منظور تاريخي فلسفي واقعي، يعكس اهتمامات الفلسفة الاشتراكية، أمام مواجهتها للظروف التي أوجدتها في فترة التفتح على العولمة.

ومن ثم كانت هذه الرواية متاهة، يتيه فيها الشاعر البطل عبر عالم جديد متناقض الرؤى لا منطقي المظاهر، متسارع الحركة.

وبهذا استطاع وطار عبر هذه المتاهات إظهار الرواية شكلا يسمح بالتفكير بمآزق العصر الراهن وتناقضاته، لأنها شكلت عنده ملحمة بكلية ممتدة في الحياة، ولم تعد معطى بكيفية مباشرة؛ إذ أصبحت محايدة للمعنى، طامحة للكلية.

ثانيا: يمكن القول إن بوابات النص الوطاري كانت متناغمة متصلة، دالة في معظمها على التركيبة البنائية للنص الكامل، فكانت استراتيجية ومعمارية النص، وأبعاده الدلالية والثقافية، واضحة متجلية من خلالها.

فهذه البوابات أو العتبات أوصلتنا إلى جذور بعض التناصات سواء عن طريق المطابقة الحرفية أم عن طريق الاستبطان لمعالم نصوص أخرى؛ فكانت مفاتيح إحساساته وعواطفه وانفعالاته بمدلولها الحقيقي لأنها تتصل بذاته، وفنية نصه، وما يفرض عليه من خلفية، وبخاصة في عنوانه وإهدائه وتقديمه إذ أضافت لي هذه العتبات جوانب النص، وأشارت إلى بعض مضان التلاقح والتعانق فيه، مما كشف لي عن قصديتها كلها؛ لأن الطاهر وطار تتكامل عنده هذه التقاطعات لتكون بالضرورة البنية الفنية التي حكمت روايته، وتحكمت في *** فكانت بذلك سيميولوجية أشر بها الطاهر وطار هذه الرواية.

ثالثا : أما في التناص الذاتي فإن الكاتب امتص وحول كثيرا من نصوصه السابقة إلى سياق نصوص جديدة في الرواية موضوع الدرس، فتارة يحاورها جزئيا وطورا كليا، محاورة ائتلاف، وبخاصة في البوابات، وكذلك في التراث الشعبي سواء في ضرب الأمثال أم في تكرار الأعداد، لأن الطاهر وطار مبدع يغترف كثيرا من الواقع، ويلتصق به بحيوية وقدرة على التعبير ومطابقة الموقف، ودفع الحدث إلى التأزم.

رابعا : وفي التناص الداخلي نجده يلتجئ إلى فاعلية النص القرآني بخاصة إذ تراوح التناص فيها بين الإجترار السلبي الذي يعيد النص القرآني في النص الحاضر على نحو صامت بتقنية التخالف، وطورا بامتصاص الدوال اللغوية وإعطائها دلالات مخالفة للنص المقدس، وتارة أخرى يلتجئ إلى تناص الحذف خدمة لرؤيته، وسياق أسلوبه.

ومهما يكن فقد إتكأ وطار على القرآن لتأسيس مشروعية خطابية تنعكس على سلطة المرجع القرآني لإقناع القارئ ومعارضة الخطابات الأخرى؛ فاستعمل الآيات والسور ضمن استراتيجية دلالية، تؤول النص المقدس وفق تصوره للتاريخ والمجتمع وتبرير هذا التصور.

خامسا: أما مع النص النبوي المقدس، فقد تناص معه بشكل اقتطاع جزء من الحديث ودمجه في النص الروائي بطريقة امتصاصية تقوم على التحوير والتغيير للنص الغائب؛ فجاء مزيجا تناصيا وكأن الغرض من ذلك عملية نقدية يوجهها لبعض المفاهيم الخاطئة التي واكبت المسار الثوري أو انتشرت إبان قوة الحركة الإسلامية كما نجد في دلالاتها الإيحاء إلى عدم قدرة هذه الحركة على الربط الصحيح بين المفاهيم والتطبيق؛ فكان التجاه إلى الحديث النبوي الشريف أيديولوجيا نقديا.

وبذلك عكست لنا رواية (الشمعة والدهاليز) مظاهر المجتمع الجزائري في أواخر الثمانينات وبداية التسعينات، وثقافة الفئة الظاهرة في تلك الآونة؛ فكشفت لنا عن التكوين الاجتماعي الثقافي للروائي الذي يتمثل في الينابيع الفكرية الثقافية التي كونت رصيده المقدس من جهة، ومن جهة أخرى في فكره الاشتراكي الذي كان وليد مرحلة معينة في الجزائر.

كما كشف لنا هذا التناص عن المرحلة التي عايشها الكاتب وحاول إيجاد أهم مصوغات الكتابة عنها، فمنحت بذلك النص أضواء تساعد على الولوج إلى الواقع.

سادسا: التناص مع الفكر والقصص الإسلامية، إن وطار كبقية الكتاب الاشتراكيين العرب، يستدعي بكثرة تلك الشخصيات الثورية المناوئة للسلطة منذ فجر تأسيس الدولة الإسلامية على يد الرسول صلى الله عليه وسلم، وأشهر هذه الشخصيات "عمار بن ياسر"، "علي بن أبي طالب"، "أبو ذر الغفاري"، إضافة إلى بعض الشخصيات التي تعتبر شخصيات خارجة عن العقيدة الإسلامية كشخصية "حمدان قرمط" وغيرها، وبذلك يبدو النص الوطاري زاخرا بالشخصيات الإسلامية ومواقفها مما يؤكد على مدى ارتباط الكاتب بالشخصيات التي ارتبطت بالطبقات الشعبية والتحامه بها، فكان التناص في هذا اللون وسيلة تواصلية مع الجمهور؛ لأن مواقف هذه الشخصيات تتناسب مع ما يذهب إليه الروائي وفق رؤاه وتصوره.

سابعا: أما مع الأدب العربي، فإن وطار يتناص مع مبدعي جيله مما يكشف عن مجالات التواصل، في طرح مشاكل مشتركة بين الروائي وجيله من الروائيين وبخاصة الاشتراكيين منهم كواسيني الأعرج، وبشير مفتي؛ لأن هؤلاء جميعا يؤمنون بمفهوم واحد للمجتمع وللثورة حسب المرحلة التي يعيشونها لذا ارتبط بهم ارتباطا نضاليا، فانفتح نصه على نصوصهم ورؤاهم ومواقفهم.

ثامنا: أما في التناص الخارجي المفتوح، فقد استفاد وطار من أسطورة المتاهة اليونانية، حيث وظفها توظيفا يتفاعل مع النص الحاضر، وبذلك تتعانق آليات الأسطورة مع آليات الفن الروائي عند وطار؛ وهو في توظيفه لها امتص روحها دون أن يشير إلى أبعادها ووسع من مدلولاتها ، إلا أن

الأسطورة كروح تسكن هذه الرواية بدءامن بوابات النص إلى آخر الرواية وبخاصة تيهان الشاعر الاشتراكي المثقف الذي صار درويشا يستحضر الأرواح ويؤمن بعكس ما كان يدعو إليه؛ وبهذا استطاع وطار أن يغامر وأن يواجه النص الأسطوري من خلال هذه الازدواجية بين الرؤية الاشتراكية بالثقافة الإسلامية، والأصل الأسطوري للمتاهة، وبهذا أكسب حسا إنسانيا وجدانيا للرواية خارج الزمن الحاضر، فكانت بذلك رحلة في متاهة كبرى، ويكون الرحيل فيها إطلالة على الماضي وعودة إلى الحاضر، مما يدل على موقف الرفض للواقع وعشق الحقيقة والانبعاث بشمعة عبر متاهات يتماهى فيها الواقعي والحلم في حركة درامية؛ سفر يجمع الميثولوجي والجذور الملتحمة بطيات التاريخ ووقائع الآني، لأن القلق يخيم على المبدع في عالم متناقض متصارع متمزق بين الإيديولوجيات والمقدس، وبين لغات ووضع اقتصادي متأزم مما جعل الواقع الجزائري واقعًا متاهيا، ضبابي الرؤية ولعل التجاوه إليها يعود إلى أن الأسطورة هي النص المشترك بين الإنسانية جمعاء.

تاسعا: كما تناص المبدع مع الفكر الماركسي تناصا تآلفيا كليا إذ نجد في الرواية تحاورا مع جدلية هيجل وبخاصة حين يدخل البطل المتاهة، ويغترب فيزداد تيهانا، لأن وطار يستترف المرجعية التاريخية الاشتراكية من خلال تتبعه للمسار التاريخي للأحداث وما شهده هذا المسار من انحرافات، فكان الجدل التاريخي الماركسي هو المادة التي تشكلت به الرواية وتلونت بلونه الإيديولوجي، بمكوناته الأساسية من أحداث وشخصيات وعلاقات وجماليات وتحليله للظاهرة الإسلامية في الجزائر سواء من حيث المتناقضات أو من حيث الإجراءات التعديلية للعملية الدياليكتية متأثرا بغورباتشوف أشد التأثر، سواء في البناء الفوقي للمجتمع أو في البناء التحتي أو في المبدأ الأممي الماركسي وكل ذلك بحثا على استمرارية النضال وتمرس وطار بفعل القراءة لهذا المسار الاشتراكي، و يمكن أن نصنف الطاهر وطار ضمن مبدعي الاشتراكية الجديدة التي دعا إليها غورباتشوف.

كما تناص من حيث الروح المأساوي ببعض الفكر المسرحي اليوناني لأن روايته بحث في أسباب الأزمة التي جعلت الوعي التراجيدي لبطله يتنامى والحس التاريخي الثوري يعلة الرواية، فكان بذلك يخضع الجنس المسرحي للجنس الروائي ويعود إلى المذهب التاريخي الذي اعتمده إذ ساعده على إدراك الماضي جيدا وتحليل الحاضر تحليلا ممنطقا لإستشراف المستقبل ولعل التجاوه إلى المأساة يعود إلى أنها تخلق عند الإنسان عاطفة وإحساسا ورد فعل مما يجعله يتطهر كما ذهب إلى ذلك أرسطو في مقولاته الشهيرة.

وهكذا فإن هذه الرواية استطاعت أن تفتح لنا نوافذ كاتب ملتزم بالفكر الاشتراكي مؤمن بالثقافة الشعبية متسلح بتراث عربي إسلامي عريق.

مهما يكن فإنه لا يمكن لي في هذه العجالة أن ألمم كل ما تعرضت له الرواية من خلفيات

وجماليات وإنما أبرزت ما يمكن إبرازه ويعود الفضل في ذلك إلى كل أساتذتي اللذين أمدوا لي يـــد العون والاهتمام وبخاصة أستاذي المشرف الذي كان خير معين لي في رحلتي هذه منـــذ أن كانـــت فكرة إلى أن أصبحت واقعا ملموسا.

وفي الأخير أقول إن الكمال لله سبحانه وتعالى وأنني مهما بذلت من جهد فلن أقول الفصل وأرجو من المولى العلي القدير أن يوفقني إلى ما فيه الخير والسداد.

قائمة المصادر والمراجع

أولا-المصـــــــادر:

القرآن الكريم برواية ورش.

1-الإمام البخاري، صحيح البخاري، دار الفكر،لبنان، 1981.

2-الإمام النووي، شرح الأربعين نووية، تحقيق: عبد الله بن إبراهيم الأنصاري، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1982.

3-عبد الرؤوف المنوي، فيض القدير، المكتبة التجارية الكبرى، ط1، ج2، 1356.

4-علي بن أبي بكر الهيثمي، مجمع الزوائد، دار الريان للتـــراث، دار الكتـــاب العـــربي، القاهرة، بيروت، 1407هـــ.

5-عبد الحميد بن باديس، مجالس التذكير من حديث البشير النذير، دار البعث للطباعـــة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1983.

6-الطاهر وطار، الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1980.

7-الطاهر وطار، الطعنات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1981.

8-الطاهر وطار، العشق والموت في الزمن الحراشي، دار ابن رشد، بيروت، ط2، 1982.

9-الطاهر وطار، اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 1983.

10-الطاهر وطار، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المؤسسة الوطنية للكاتب، الجزائـــر، ط3، 1984.

11-الطاهر وطار، الحوات والقصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984.

12-الطاهر وطار، تجربة في العشق، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحـــدة الرغايـــة، الجزائر، دط، 1989.

13-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1995.

14-الطاهر وطار، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات التبـــيين، الجاحظيـــة، الجزائر، 1999.

ثانيا-المراجــــــــع:

1-إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بـــيروت، لبنـــان، ج1، ط2، 1972.

2- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، بـــيروت، لبنـــان، ج2، ط2، 1972.

3-إبراهيم بيوض، في رحاب القرآن، تفسير سورة النور، جمعية التراث، القرارة، الجزائر، ج6، 1998.

4-إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

5-إبراهيم سعدي، الرواية الجزائرية والراهن، الملتقى الثالث لعبد الحميد بـــن هدوقـــة، مديرية الثقافة لبرج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2000.

6-إبراهيم عباس، مكانة الرواية الجزائرية، دراسة ببليوغرافية -تحليلية، كتـــاب الملتقـــى الثالث، عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2000.

7-أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية (1930-1945)، معهـــد البحـــوث والدراسات العربية -معهد العلوم الاجتماعية-، الجزائر، 1977.

8- أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1971.

9-أحمد مختار عمر، اللغة واللون، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويـــت، ط1، 1982.

10- ألكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة: سامي عبد الحميـــد،دار الحرية للطباعة، بغداد، 1972.

11- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، الهيئة الشعبية للنشـــر والتوزيـــع، الرياض، دت.

12-أوسكار لانكه، الاقتصاد السياسي، ترجمة: محمد سلمان حسن، دار الطليعة للطباعـــة والنشر، بيروت، ط3، 1978.

13-أوفيد، مسخ الكائنات، الكتاب الثامن، ترجمة: ثروت عكاشة، مطابع الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، 1971.

14-باهية عايدة أديب، تطور الأدب القصصي (1925-1967)، ترجمة: محمد صـــقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

15-بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، مج2، 1980.
16-برهان غليون، اغتيال العقل، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية للنشـــر، الجزائر، 1990.
17-بسام قطوس، سيماء العنوان، وزارة الثقافة، مطبعة البهجة، عمان- الأردن، 2002.
18-بشير مفتي، المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1998.
19-بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القـــديم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 2000.
20-تزفيتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة: أحمد المـــديني دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد، ط1، 1987.
21-الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمـــد هارون، دار الجيل- بيروت، ج1.
22- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل- بيروت، ج1، دط، 1992.
23-جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.
24-جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج1، 1982.
25-جورج جورداق، الإمام علي صوت العدالة الإنسانية، منشورات دار مكتبة الحيـــاة، لبنان، 1970.
26-جورج لوكاتش، الرواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيـــع، الجزائر، دت.
27-جوليا كريستيفا (**Julia CRESTIVA**)، علم النص، ترجمة: فريـــد الزاهـــي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.
28-جيلالي خلاص، عواصف جزيرة الطيور، منشورات مارينور، 1998.
29-حجر (ابن) العسقلاني، فتح الباري في شرح صحيح البخاري، تحقيق: عبد العزيز بن عبد الله بن
30-الحافظ عماد الدين بن كثير، تفسير القرآن الكريم، دار الفكر للطباعـــة والنشـــر، بيروت، ط2، مج2، 1970.
31-حسام الخطيب، محاضرات في تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية،

مطبعة طربين، دمشق، 1975.
32-حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.
33-حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، 1970.
34-خالد أحمد أبو جندي، الجانب الفني في القصة القرآنية، منهجها وأسس بنائها (نظرية بناء القصة الفنية في القرآن)، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، 1983.
35-خالد محمد خالد، رجال حول الرسول، دار الجيل، بيروت، 1994.
36-خلدون (ابن)، المقدمة، دار الجيل، بيروت، ج1.
37-خلكان (ابن)، وفيان الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، مج6.
38-رامان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996.
39-رشيد بن مالك، مقدمة في السيمياء السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.
40-رشيق (ابن)، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ط3، 1963.
41-روبارت هولب (Robert HOLB)، نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1994.
42-رولان بارت (Roland BARTHE)، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر -الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1988.
43- رولان بارت (Roland BARTHE)، نظرية النص، ترجمة: فتحي الشملي وعبد الله الصوله ومحمد القاضي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، ع27، 1988.
44-سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع -دندرة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1981.
45-سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، 1967.
46-سعدون حمادي، الأدب والوعي القومي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1980.
47-سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989.

48- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.

49-السكيت (ابن)، إصلاح المنطق، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، (186 -244).

50-سمر روحي الفيصل، معجم الروائيين العرب، جروس بيرس، طرابلس -لبنان، ط1، 1995.

51-سمير سرحان، كتابات في المسرح، تقديم: سيد علي إسماعيل، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت.

52-سيد قطب، معالم في الطريق، دار الشروق بيروت، ط9، 1982.

53-شرف الدين علي الراجحي، مصطلح الحديث وأثره على الدرس اللغوي عند العرب، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت -لبنان، ط1، 1983.

54-شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

55-شوقي ضيف، البحث الأدبي، طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1972.

56-صالح خرفي، المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

57-صفوت حامد مبارك، الفكر الماركسي، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1980.

58-صلاح فضل، شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط5، 1995.

59-عباس محمود العقاد، عبقرية الإمام علي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، دت.

60-عبد الحميد عبد القادر، الإنزلاق، منشورات مارينور، الجزائر، 1998.

61-عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، مطبعة هومة، سطيف -الجزائر، ط1، 2000.

62-عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، ط2، 1984.

63-عبد السلام هارون، تحقيق النصوص ونشرها، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1977.

64-عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، أفريل 1998.

65-عبد الفتاح إبراهيم، الاجتماع والماركسية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1980.
66-عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1988.
67-عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث (1830- 1974)، الدار العربية للكتاب، ليبيا -تونس، دط، 1978.
68-عبد المجيد دياب، تحقيق التراث العربي، منهجه وتطوره، منشورات سمير أبو داوود، المركز العربي للصحافة -أهلا- القاهرة، 1983.
69-عبد الملك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في رواية اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.
70- عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.
71-عبد الناصر مباركية، الصراع بين الحداثة والتقليد في رواية الشمعة والدهاليز، كتاب الملتقى الثالث لعبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لبرج بوعريريج، الجزائر، 2000.
72-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.
73-عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
74-عمر أوكان، النص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991.
75-عمر دسوقي، المسرحية نشأتها، تاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، دت.
76-عمر رضا كحالة، أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، مؤسسة الرسالة، بيروت، ج1، 1959.
77-فتح الرحمن أحمد محمد الجعلي، الإيمان بالله والجدل الشيوعي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1984.
78-فضيلة الفاروق، السيرة الروائية ومزاج مراهقة، الملتقى الثالث لعبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لبرج بوعريريج، الجزائر، 2000.
79-فوزي العنتيل، الفولكلور ما هو ؟ دار المعارف، مصر، 1965.
80-قتيبة (ابن)، أدب الكاتب، حققه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، 1963.
81-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر، والمثنى

بغداد، ط2، 1963.
82-كمال أبو ديب، النص الشعري، بيروت، 1987.
83-لينين، المختارات، ترجمة: إلياس شاهين، دار التقدم، موسكو، مج8، 1977.
84-مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، ط4، 1984.
85-مالك بن نبي، بين الإرشاد والتيه، دار الفكر للطباعة والتوزيع، دمشق، 1985.
86-مالك بن نبي، تأملات، دار الفكر، دمشق، 1985.
87-محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية التطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.
88-محمد ضياء الرحمن الأعظمي، دراسات في الجرح والتعديل، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1995.
89-محمد طاهر(الـ) بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ج18، 1984.
90-محمد مرزوقي (الـ)، الأدب الشعبي، الدار التونيسية للنشر، 1967.
91-محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
92-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.
93-محمد نويهي (الـ)، وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1967.
94-محمود كسبر والسعيد الورقي، في علم اجتماع الأدب، دار المعرفة الجامعية، 1995.
95-مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1987.
96-منظور (ابن)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، مج (3، 5، 6، 11، 12، 13، 15)، 1992.
97-ميجان الرويلي وسعاد البازعي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2000.
98-ميخائيل غورباتشوف، بيريسترويكا، ترجمة: العربي سي لحسن، المؤسسة الوطنية

للفنون المطبعية، الجزائر، 1988.

99-نسيب نشاوي، المدارس الأدبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

100-نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1981.

101-واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية: "الرواية نموذجا"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

102- واسيني الأعرج، سيدة المقام، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية للنشر، الجزائر، 1996.

103-يحي بوعزيز، الإيديولوجيات السياسية للحركة الوطنية الجزائرية من خلال ثلاث وثائق جزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.

104-يوسف لطرش (الـ)، دلالة العنوان في رواية "غدا يوم جديد"، الملتقى الوطني الثالث لعبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة، برج بوعريريج، الجزائر، 1999.

105-يوسف حسين بكار، بناء القصية في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط2، 1982.

106-مجموعة من المؤلفين، دراسات في الأدب والمسرح، ترجمة: نزار عيون السود، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976.

107-نخبة من الأساتذة، قاموس الكتاب المقدس، منشورات مكتبة المشعل، بيروت، ط6، 1981.

ثالثا: الدوريات:

1-المجاهد، ع 922، 14 أفريل 1978، الجزائر.

2-مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع1، 2، مج 8، 1979، مصر.

3- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع4، ج2، مج3، 1983، مصر.

4- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع2، مج15، 1996، مصر.

5-مجلة الثقافة والثورة، ديوان المطبوعات الجامعية، ع5، 1980، الجزائر.

6-مجلة الوحدة، السنة السادسة، ع82، 83، يوليو -أغسطس، 1991.

7-مجلة المساءلة، جامعة الجزائر، ع2، 1992، الجزائر.

8-مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الاتحاد القومي، ع19، 20، 1992، لبنان.

9-مجلة التبيين، الجاحظية، ع4، 1992، الجزائر.

10-مجلة التبيين، الجاحظية، ع8، 1994، الجزائر.

11-مجلة التبيين، الجاحظية، ع15، 2000، الجزائر.
12-مجلة التبيين، الجاحظية، ع16، 2000، الجزائر.
13-مجلة الآداب، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، ع2، 1995، الجزائر.
14-مجلة العربي، ع446، 1996، الكويت.
15- مجلة العربي، ع451، 1996، الكويت.
16-المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت، س 15، ع19، صيف 1997، الكويت.
17-مجلة عالم الفكر، ع1، مج28، 1999، الكويت.
18-مجلة الفيصل، المكتب الثقافي السعودي، س7، ع37، 38، 2000، بريطانيا-إيرلندا.
19-مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، السنة 24، ع288، 2000، السعودية.
20-مجلة الحدث العربي والدولي، ع10، نوفمبر-دسيمبر، 2000، فرنسا.
21-مجلة المصطلح، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، ع1، 2002، الجزائر.
22-رسالة الأطلس، ع319، 2000، باتنة- الجزائر.

رابعا-المراجــع الأجنبيـــة:

1-Claude DUCHET, Sociocritique, Nathan, université information, formation, centre de recherche de l'université, Paris VIII.

2-H. ACHETTE: Dictionnaire du français, ENAG, Édition Algérienne, 1992

3-Leo H. HOEK, La marque du titre, (dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle), Mouton éditeur, LAHAYE. Paris, NEW YORK, 1981.

4-Le petit Robert: du nom propres "dictionnaire universelle".

5-J.COHEN, Structure du langage poétique, Achevée d'imprimer sur les presses de l'imprimerie Bussières, Saint Amand "cher", 7 Décembre 1977.

6-Simone FRAISSE, Le mythe d'Antigone, librairie Armand Colin, Paris, 1974.

7 Zahra A. H. Ali, Modernism Subverted: A Study of Embedding The Odyssey in Iris Murdoch's,The Sea, The Sea, ANNALS, Kuwait, University, Volume XVIIII, Monograph 129, 1998-1999.

فهرس الموضوعات